GAIANUS

(Cesare Paglia)

(2.ª EDIZIONE)

STRAUSS DEBUSSY E COMPAGNIA BELLA

(Saggio di critica semplicista e spregiudicata per il gran pubblico)

Con prefazione di S. SANI

BOLOGNA
F. BONGIOVANNI
Editore
1914

DELLO STESSO AUTORE

In preparazione:

Abbozzo di un pirronismo critico musicale.

GAIANUS

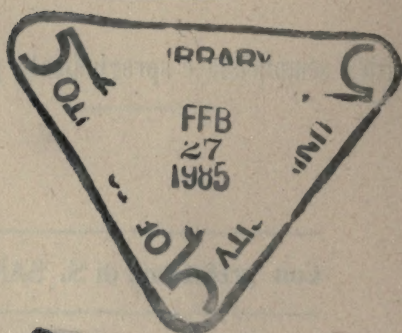
(Cesare Paglia)

(2.ª EDIZIONE)

STRAUSS DEBUSSY E COMPAGNIA BELLA

(Saggio di critica semplicista e spregiudicata per il gran pubblico)

Con prefazione di S. SANI

BOLOGNA
F. BONGIOVANNI
Editore
1914

PREFAZIONE

Tu mi chiedi una prefazione ma in te, consapevole del tuo valore, è il desiderio soltanto d'avermi alleato in questa scaramuccia che riassume le tue idealità di critico e la sanità del tuo pensiero, dritto, lucido, tagliente, schietto come la gente d'onde derivi, nata nella libertà dei campi.

Vivendo teco alla « Gaiana », *che è come il centro rossigno di una fertile pianura tutta lieta di vigne e di prati, ebbi la immediata prova che spesso la pace della natura circostante si traduce in istrumento di equilibrio per gli spiriti sensibili alla bellezza; ma tu al tuo equilibrio interiore, che è prova di saldezza, aggiungi con compiacenza signorile il sapore gustoso di un umorismo che è come il condimento eccessivo del tuo ingegno. Pensi con serietà sempre, ti esprimi talvolta in bernesco quasi per farti perdonare le idee che, librate con vigore nel ragiona-*

mento critico, sembrano aculei intesi a dilaniare, a distruggere, tuttociò che di men degno si contiene in un' opera d'arte.

Il titolo del volume con cui ora affronti e chiedi un più vasto giudizio del pubblico, è un piacevole inganno alla sodezza del contenuto cui nulla possono aggiungere le mie parole, se non una vampata di fede e d'entusiasmo.

Tu eri ben certo che io sarei stato teco ora come sempre, poichè le tue idee sono le mie, come i tuoi odi od i tuoi amori! E come vorrei diffondere qui la giovinezza prorompente delle nostre dispute. Sarebbe la più bella e vera prefazione al tuo libro: poichè noi ci siamo sempre doluti di vivere in tempi di confusione spirituale, di dover ricorrere ai ricordi artistici del passato per trovare opere che, pur non soddisfacendo il nostro gusto di uomini moderni, appagassero il nostro spirito desideroso di bellezza non caduca, non soverchiata e corrotta dalla sapienza del mestiere. Vedi: se i futuristi avessero del buon senso, sarebbero degli innovatori, in quanto detestano una modernità isterica e falsa. Ma essi son fuori della storia e bestemmiano il loro stesso dio interiore, quel dio che altro non è se non l'uomo fatto puro e semplice nel pensiero e nella contemplazione. Oggi l'arte persegue problemi o parziali o inferiori, si

sforza di elevare il particolare — che è analisi — a dignità di sintesi, scambia l'uno per l'universale, e quando nello sforzo creativo si scompone e corrompe in forma di decadente retorica, o dilaga in verbosità inconcreta, osa la menzogna a suggello della propria impotenza, e proclama « moderno » ciò che è soltanto un aborto, non importa se smisurato di scheletro e di cartilagini.

Sì, è verissimo: l'artista non si può concepire se non nel tempo in cui vive, ed intanto è artista in quanto esprime anche l'anima del suo tempo nelle opere, siano esse quadri, o statue, o poemi, o sinfonie, o melodrammi: ma oggigiorno parmi si dia una soverchia ed esagerata importanza a questa funzione sociale dell'ingegno creativo — la chiamo così per comodità di espressione — trascurando di esso la parte più intima ed essenziale.

Per voler essere troppo figlio del suo tempo, e troppo obbiettivo, l'artista finisce spesso per non essere più se stesso, ed indulge al gusto del pubblico, alle esigenze mercantili dei trafficanti in opere d'arte, gabellando anche questo tradimento artistico per « modernità ». Quante menzogne non convenzionali, ma pensate e volute, fregiano oggi la gloria — non so se effimera o durevole — di molti uomini acclamati illustri dal pubblico e dalla critica!

Chi volesse seriamente, con dottrina ed ingegno, fare una revisione di valori, si tramuterebbe da critico in giustiziere. I campi fioriti dell'arte diverrebbero quindi un cimitero sul quale pochissime ombre superstiti trasvolerebbero in gran disdegno.

Dopo Ibsen — la cui opera aspetta ancora in Italia un critico — l'ultimo grande spirito scomparso è Tolstoi: restano dei minori potentissimi, e restano ahimè, i ciarlatani camuffati da geni.

In musica, tu, mi sai indicare, non ti dirò degli eguali, perchè dovresti resuscitare o Bach, o Beethoven, o Wagner, ma degli emuli di quei due titani? Sorridi? Hai ragione.

Strauss e Debussy, ecco gli esponenti della mentalità musicale moderna.

Di costor due tu parli come ti consente il tuo criterio musicale, e per quanto mi sforzi, non trovo nulla da aggiungere alla tua discussione, e mi tacerei se la loro arte non includesse un principio estetico che non è proprio della musica soltanto, ma apparisce ed informa anche gran parte della letteratura contemporanea in generale, e del teatro in ispecie.

Decadenza, romanticismo, retorica? Tutto questo ed ancor più. Strauss e Debussy, sono degli irreali, l'uno per eccesso di vitalità fisica e però sensuale, l'altro per ipersensibilità. Entrambi sono l'esponente

di due stati d' animo collettivi, e la loro arte non è che il riassunto musicale di tutta quella patologia che perfino i medici combattono a vantaggio della miglior salute dell' uomo e della società.

E perchè la critica, che prima d' essere arte è scienza, dovrebbe mostrarsi inferiore alla medicina? Esiste oggi una « patologia estetica » un « male » del buon gusto che bisogna vincere, non ti dirò per salvare l' arte, chè ciò sarebbe presunzione ridicola per me per te o per tantissimi altri, e sarebbe anche fatica assurda perchè l'arte è una maravigliosa conservatrice della propria essenza; ma per circoscrivere nei suoi giusti confini un determinato concetto estetico, che è l' espressione tangibile di un temperamento, e però circoscritto ad un puro valore individuale.

Ritorniamo ai parnassiani, ai decadenti, agli isterici dell' arte, a tutte quelle forme degenerative del romanticismo che il tempo dovrebbe aver superate, e che bisogna combattere senza tregua, massime noi latini, perchè sono il segno di una perversione spirituale anzichè l' indice di nuove ed alte mete artistiche.

Non confondiamo, in musica, in poesia, in arte insomma, la personalità di un autore con l' opera ch' esso ha creato, ma sopratutto restiamo sereni davanti ad essa per non lasciarci abbacinare dalle

fosforescenze delle sue linee esteriori, che sembrano racchiudere, talora, un gran mondo di luce e di pensiero, e sono invece esse il risultato di tutto lo sforzo creativo. E questo non dico in particolare per la musica....

Anche il teatro di prosa ha le sue inquinazioni prodotte dal desiderio di seguire la moda, o dalla importanza di produrre opere più vaste e serene. Adesso, per esempio, si vuol fare del « psicologismo » *come se la psicologia fosse una invenzione di Bataile* e compagnia bella, *come se Molière e tutti i santi padri del* teatro *internazionale non avessero saputo leggere affatto in quel labirinto di bene e di male che è il cuore dell'uomo: come se i Greci, maestri tremendi di possanza geniale, fossero dei dilettanti i quali dovrebbero domandar scusa all'autore della* « Rosmunda » *d'aver scritto l'Orestiade, l'Edipo, l'Ippolito, il Prometeo. Gli è che quelli, appunto perchè poeti, soverchiavano col loro spirito la realtà e pensandola la purificavano, ed esprimendola, la tramutavano in simbolo; questi, vale a dire i psicologisti contemporanei, che sono poi la maggioranza numerica degli autori, sono soprafatti dalla realtà, ed invece di raccoglierla in sintesi, la perseguono in tutte le sue modificazioni; invece di darti l'*uomo, *ti abbozzano una creatura*

con qualche atteggiamento umano, riempiendone le lacune di elucubrazioni e di parole.

I loro personaggi sono pertanto delle parvenze sceniche, mentre invece, quasi sempre, le loro commedie son scritte con una sicurezza tecnica mirabile, e per chi si contenta del fumo soltanto, invidiabile.

È adunque contro il mestiere che bisogna scagliarsi dopo aver combattute le deviazioni spirituali del contenuto, è contro il meccanismo teatrale che bisogna battagliare perchè non sia esso tutta l'opera di teatro.

Ma si obietta, e per taluno con molta verità, che l'arte rappresentativa ha leggi proprie, e deve esser ricca di peculiari qualità senza le quali cesserebbe di corrispondere ai proprii fini: e con tal ragionamento Vittoriano Sardou, è celebrato come il più grande degli autori drammatici passati presenti e futuri, perchè nessuno come lui, ha saputo impressionare e sbalordire il pubblico.

Arte da saltimbanco, tanto più dannosa in quanto ha aperta la strada del successo ad un esercito di autori non artisti che, a furia di metterci della buona volontà, son riusciti a costruire un dramma od una commedia, ed a strappare l'applauso.

La decadenza dell'arte teatrale è in gran parte il frutto della « bramosia del successo », e come in

musica il leitmotiv, *per una certa categoria di autori, supplisce alla povertà delle idee, così nel teatro di prosa, quella che con un orribile parola si chiama* « la situazione », *è divenuta il fine supremo del dramma o della comedia.*

Somma insieme la paura di essere fischiato, le preziosità di analisi quasi sempre unilaterali la povertà del pensiero, ed avrai la fisonomia più approssimativa degli autori che prediligono un tal genere di teatro il quale, può divertire le signore che leggono Carducci senza capirlo, i commercianti rinciviliti che si danno l'aria di gente colta perchè negli scarsi ozi del loro commercio leggono qualche romanzo francese e ignorano Verga, De Roberto o gli altri nostri migliori; ma lascia nel critico un senso di profonda amarezza e lo inducono a sperare in un cataclisma che prepari le vie dell' avvenire fragranti di rugiada, sorrise dal più fulgido sole.

Non senti che afa pesante ci opprime; non senti come la supina imitazione dei francesi, quali da qualche tempo non hanno più nulla di nuovo da dirci, ci abbia snaturati e rimpiccioliti ancor più.

Ma io non perseguo per amor di patria soltanto quella che Ferdinando Martini chiamò « la fisima del teatro nazionale », *si bene mi sforzo d'indicare quì,*

come già altrove, i mali che l'affliggono questo gracile organismo, che può diventare un atleta se lo si porterà sulle vergini alture a respirare dell' ossigeno vivificatore.

Imitare, imitare o correr dietro infatuati all'ultima formula che sia stata sanzionata dal successo: ecco ciò che i più fino ad ora hanno fatto; ed io mi ricordo ancora delle innumerevoli sciocchezze che furon scritte su Ibsen il cui simbolismo fu perfino interpretato come una sovrapposizione di un pensiero attratto alla materia artistica de' suoi drammi, e non lo si seppe vedere per quello che è, vale a dire la sintesi della realtà generalizzata secondo una particolare credenza filosofica.

E l'equivoco inconcepibile dette i proprii risultati nefasti, e ci regalò i drammi nebulosi, fatali, inconcludenti, e sviò delle belle energie che molto avrebbero potuto produrre se avessero ascoltato soltanto se stesse. Con la scusa che il teatro in Italia non ha tradizione, si sono spalancate le porte ai forestieri con la voluttà di essere vili, e la supina mollezza dei vinti che si rassegnano a lasciarsi dominare. Dolorosa verità!

Mancava il poeta, il ribelle da noi, e Gabriele D'Annunzio non ha valso a far da argine alla corrente della mediocrità perchè era troppo solo e troppo falso.

Eppure la Figlia di Jorio *e la* Nave *tracciarono già un segno di vittoria, mostrando che i modelli cui ispirarsi erano i Grandi classici dell'antichità; ci riconducevano alle fonti della nostra cultura, anzi della nostra civiltà, acciocchè rinnovassimo la fede nella inesauribile potenza del genio della razza.*

Ed ecco il punto a cui volevo giungere!

Quando moderno *significhi* mediocre, *e la mediocrità derivi anche dalla imitazione, bisogna vilipendere la modernità.*

Si va contro il gusto prevalente del pubblico? Tanto meglio! Quando mai la critica nei proprii giudizi deve tener calcolo del favore che gode una opera d'arte? Ci si pone fuori delle formule estetiche contemporanee?! Benissimo! Per combatterle bisogna averle superate, bisogna essere convinti che gli imitatori di Wagner o di Ibsen, come già quelli che imitarono Michelangelo, trascinano l'arte nel pantano.

Il mio credo estetico è anarchico-tradizionalista!

*Anarchico, per tutte le impurità, perchè l'*arte è un sacerdozio *che deve essere compiuto con puro spirito, senza viltà, senza colpa — e per colpa intendo ogni transazione colla propria coscienza estetica che impone dei sacrifici all'artista, come la coscienza religiosa al credente — e sono tradizionalista perchè il genio creativo può superare il proprio periodo*

storico non contraddirlo, e perchè soltanto chi ha nello spirito la voce di tutta la propria stirpe può indicare nuovi orizzonti a quelli che gli stanno d'intorno o che verranno dopo di lui, e lanciare nel tempo futuro il grido della rivelazione.

Tu dici in questo libro quale sia — secondo te — il valore di Strauss e Debussy: io son teco nel desiderare il ritorno alle più limpide sorgenti dell'opera d'arte, nel volere che l'artista, spogliandola d'ogni soverchio lenocinio di forma, ridoni alla bellezza il sorriso della eternità.

La « Vittoria di Samotracia » *non dice forse con nudità di linee l'anima eroica di tutto un popolo?*

SEBASTIANO SANI

I MOTIVI

Che idea sia poi stata quella di pubblicare raccolte in volume alcune mie già note opinioni sulla musica novissima d'oltralpe, ancora non lo so. Cioè no: siamo sinceri. Da qualche tempo vado leggendo libri che sono delle antologie di panegirici delle iperboliche o nebbiose estetiche musicali dell'ultima ora. L'ebbrezza ha colto l'anima di questi giovani zelatori che cantano, cantano, cantano, per cantare solamente, come la sirenetta dannunziana. Verrà giorno che moriranno di troppa gioia.

Io credo alla loro fede, non credo alle loro speranze.

Il pubblico, il gran pubblico, che legge i loro libri i quali, secondo la nova moda critica sono densi, bui, semistorici, semisistematici, semifilosofici, radicati in una concezione profondamente ed essenzialmente egoistica e vitalistica dell'arte, questo

povero pubblico resta prima esterrefatto, poi soprafatto. Come può raccappezzarsi? Deve fidarsi? Deve essere questa la sua cultura musicale? O non è piuttosto necessario che sia spregiudicatamente illuminato sulle opere dei musicisti alla moda, onde l' opinione sua sia rispondente a verità, a realtà?

Degli idoli ve n'erano anche troppi; ma pure, ad ogni costo, con un neofitismo ardente e feroce, se ne vogliono creare dei nuovi.

E io dico: no, no e poi no. Ne abbiamo fin sopra i capelli. Basta!

Questo è l'ultimo motivo.

Il primo invece è quest'altro. Chi è che non ha scritto un libro o anche soltanto un opuscolo, al giorno d'oggi? Finora, ero proprio io; adesso almeno avrò la soddisfazione sovrumana di dire che appartengo alla categoria dei più.

E non basta: c'è dell'altro ancora. A chi scrive un volume casca sempre qualche cosa; o ha uno scopo o vuol raggiungere un fine o che so io. Ebbene, a me proprio non casca niente. È il mio gusto.

Del resto, è meglio esser sinceri fino in fondo. Questo libercolo non vale un centesimo, ma ha un vantaggio, insignificantissimo se si vuole ma pur

sempre tale: non fa male a nessuno e lascia il tempo bello o brutto che trova.

Chi può dire coscienziosamente altrettanto dei proprî capolavori?

Una cosa dimenticavo, la più importante: comprarmi *necesse est*; leggermi non *est necesse!*

ga.

Una parte dei paragrafi di questo volumetto sono stati pensati e scritti all' indomani di rappresentazioni teatrali: non hanno perciò nè vogliono avere una unità organica. Ognuno sta e può stare a sè e sta e può stare insieme.... cogli altri.

L' ACHILLINI DEL NOVECENTO

" LA SALOMÈ „

La "Salomè,, vista ad occhio nudo

La *Salomè* di Riccardo lo Strauss, vista così alla lontana, è realmente qualche cosa di.... per così dire.... straordinario. Ha apparenze di musica bella, brutta, luminosa, tenebrosa, volgare, strepitosa, allarmante, terrificante, asfissiante. Un momento fa il gesto di prendervi per il collo, di schiaffeggiarvi, di sferzarvi, di pestarvi, di stritolarvi, di soffocarvi. Intendiamoci bene: incomincia il gesto, ma non lo completa.

Riccardo lo Strauss ha scritto — almeno può sembrare a prima vista — un'opera deliziosamente catastrofica, delicatamente morbosa, elegantemente mostruosa. Guardiamola da lontano!

Il grande e bavarico musicista, ha cercato e trovato colla complicità di uno psicopate letterato una tela meravigliosa su cui dipingere a toni musicali la vergine folle.

Grande merito dunque è il suo: la scelta di un

libretto coi fiocchi e coi veli. Questo poema spasmodico, erotico, cachetico, asmatico egli ha pensato di coprire di musica a effetto irresistibile. Egli ha esumato una vecchia maniera: quella della impressione ed espressione immediata del rumore.

Come è dunque questa musica? Idee nuove nessuna, piccolissime figurazioni, a guizzo, a razzo, a spruzzo; lineette, fiammatelle, scoppi, pulviscoli di suoni, lampeggiamenti, rombi, tuoni. Musica elettrica, con scintille e rumori che galoppano a spron battuto verso l'effetto. Ve la figurate voi? Strana cavalleria di un nuovo ideale! E galoppa e galoppa e.... finisce di arrivare ad una banca; qui la fantasmagorica cavalcata si ferma e fa un deposito di centinaia di boni da mille. L'arte per l'arte.... di fare i soldi! Ecco la nuova tecnica bancario-orchestrale! Ad occhio nudo — sembra persino impossibile — la *Salomè* è quasi un capolavoro. E molti, di tenero cuore, si ostinano a crederlo e a sostenerlo. Naturalmente è roba da ridere, anche a dispetto di essi che vorrebbero commuoversi e riempire di lagrime molte fiasche....

Si capisce! A lasciarsi trasportare dalla bufera allegra straussiana che mai non resta c'è da perdere la testa se è vuota e lo spirito se è denaturato. Ma venite qui sù con me, signori miei; venite su questa altura che io ho scelto per godimento dei miei occhi mortali e poi sappiatemi dire se non è proprio vero che i campi della tenuta Strauss che si vedono sono

tutt'altro che ricchi di messi e di biade. Evidentemente, non bastano i concimi chimici, nè i sovesci, nè altri ingrassi. Si comprende subito che la causa è della cattiva sementa.

Difetti o mende, queste, dopo tutto di nessuna importanza o peso nella valutazione commerciale di un lavoro che è quasi un capolavoro come la *Salomè*. Passiamoci dunque sopra e, alla debita distanza, mettiamoci a considerare i grandi, anzi mastodontici valori.

Tutto il resto è bello, anzi magnifico; anzi sbalorditivo. Per tale almeno la contemplano, la prendono infatti tutti quelli che hanno i nervi delicati o stiracchiati. I colpi che ricevano con grato animo da questa musica sono imperiosi così che ogni resistenza diventa vana, ogni reazione impossibile. Beato dunque chi si contenta.

La *Salomè* appare materiata di tutti quegli elementi, di tutti quegli ingredienti che costituiscono le esteriorità più tipica del valore musicale. La concezione estetica nel suo complesso o meglio nella sua sintesi ha grandi apparenze di concetto e di forma, apparenze che ingannano grossolamente il pubblico che non sia pronto e agguerrito contro l' inganno stesso.

La piccola musica straussiana è un prodotto morboso; prodotto di assoluta decadenza e di indiscutibile vanità d'arte. E per questo, ricco solamente di valori extramusicali, della più tipica immedia-

tezza, e della più assoluta formalità. È un prodotto di eccezione e derivato diretto della epilessia artistica dell'umanità presente.

Io ho potuto scorgere con i miei miseri occhi mortali una inoppugnabile simiglianza fra un famoso poeta del « Seicento » e il grande bavarese del « Novecento ». Ricordate l'Achillini, il terribile scrittore bolognese?

Nel suo « sudate o fuochi a preparar metalli » è tutta l'estetica seicentista. Pensate ora a Strauss. Nella sua *Salomè* è tutta una estetica che in causa del suo secolo può dirsi novecentista. La tecnica dell'iperbole: ecco la sostanza di queste due maniere di arte. Allora si apprezzava a bocca aperta e a naso allungato. E ora? Non vi pare che sia di nuovo così o giù di lì? Tutta la differenza, se differenza reale esiste, è nella lunghezza del naso: maggiore la nostra, si capisce.

Il celebre scrittore petroniano d'allora faceva sudare il fuoco; il grande tedesco vivente fa fare alla musica dei rumori di natura antimusicali. In fondo in fondo sono due simpatici burloni. E la fortuna come assistè quello, così assiste questo. Possono tendersi la mano attraverso i tre secoli: la iperbole li avvicina e li unisce e li avvince.

La *Salomè* ha avuto la forza di creare intorno al suo autore una leggenda che, per quello spirito positivo che regola il mio semplicissimo sistema di

esaminare e di classificare le cose, reputo umanitario distruggere.

Si è detto e si dice — quante cose allegre si dicono a questo mondo musicale! — che la musica di quest' opera è nuova, straordinaria, irresistibile. E dillo, dillo e ripetilo, ormai tutti lo credono. Ebbene, ve lo dirò io, buoni lettori; ciò non è affatto vero. Questa musica del D.r Strauss è nè più nè meno che una merce vecchia, rimessa a nuovo. Il nuovo è un po' vestito da spaventa passeri, ma.... non badate. Non deve spaventare più alcun volatile, nè passero, nè uomo d'aviazione!

Egli deriva da Wagner. Ciò che prende dal suo maestro e autore è il suo meglio, quello che vi mette di suo è il suo peggio. Il ricorso che egli fa alla cacafonesi, alla superdinamica, alla iperbole non è che uno spediente, un lenocinio volgare di perfetta materialità onde impressionare immediatamente.

A questa tragedia musicale, nonostante tutto questo inferno, si assiste comodamente, con serenità, olimpicità, nervi calmi e sicuri, regolare pulsazione di cuore. Messa da parte l'autosuggestione, il fascino è minuscolo.

Per lo meno il gioco è scoperto e.... la partita tra pubblico e autore finisce a pari e patta.

Nella *Salomè* è una magnifica tecnica strumentale; una ricerca e delle trovate di nuovi effetti; una padronanza assoluta delle forze e dei colori

orchestrali; una abbondanza anzi una esuberanza dei contrasti, dei trapassi e di sonorità; una ritmica vivacissima e svariatissima. E poi?

Ecco un interrogativo che ha sempre messo di malumore tutti gli zelatori; gli affascinatori, gli ipnotizzati del musicista tedesco. Guai aprir bocca! Eppure è così. E poi? La domanda calma gli ardori i bollori; lo stordimento diventa una cosa molto semplice — un' impressione come un' altra: tutto quanto si è preso l'abitudine di elevare alla ennesima potenza, diventa comune, usato, normale.

E così finisce lo sconfortante spettacolo di quanti vanno disperatamente urlando di non aver potuto mai comprendere. Si rassicurino: hanno compreso tutto quello che c' è da comprendere; a meno che non abbiano la pretesa di volere trovare ciò che non vi è.

Si persuadano invece: è roba di questo mondo.

Messe le cose nel loro vero aspetto, compresa la leggenda, la reclame, l' esaltazione, la *Salomè* più che un capolavoro, per la storia bibliografica musicale resta quello che sono tante altre sue compagne, e cioè una cosa semplicissima: l' opuscolo 54 di Richard Strauss, Edit. Fürstner, Berlin, Preis M. 16 netto; un' opera molto eseguita in Germania e che si è eseguita anche in altri siti, compresa l' Italia.

Tutto quì. C' è poi realmente da diventar pazzi di gioia per questo?

Del resto tutti i gusti sono gusti!

Ecco, lettori miei, finito il giretto sommario attorno alla statua della *Salomè*.

La " Salomè „ vista al microscopio

Col microscopio le cose sono assai diverse per forma e dimensione. Tutto appare per quello che in sostanza è. Tante figure, tanti colori, tanti disegni che ad occhio e croce sembravano naturali, spontanei, genuini, ormai presentano i modesti particolari della composizione.

La chimica degli effetti è spiegata nelle sue più precise formule; la tecnica della espressione è svelata da dei comunissimi lenocinii e da istrumenti primitivi.

La velocità fantasmagorica è finita: i segreti di fabbricazione si lasciano osservare con tutto il comodo.

Procediamo prudentemente alla decomposizione della materia e.... occhio ai microbi.

L'analisi rivelerà la presenza di qualche trucco innocente, qualche tiro birbone, qualche « presa di bavero », e infine sarà possibile tirare la morale.

Gli istrumenti ausiliari dei quali mi servirò per compiere l' operazione delicata sono delle elementari definizioni, provocate dalle punte irritanti di alcuni interrogativi.

Rimbocchiamo le maniche, un po' di antisepsi e via.

Che cosa è la musica? La musica è quella dilettevole cosa per cui le note trovate da un frate di Arezzo vengono sottoposte alle comuni operazioni aritmetiche della somma, della sottrazione, della moltiplicazione, secondo certe regole fisse che si conoscono attraverso gli abbecedari musicali.

Che cosa è l'armonia? L'armonia è una cotale proporzione di parti e di valori fra di loro così da risultarne un amichevole accordo di dolcezza e di gusto.

Che cosa è una forma musicale? Una piccolezza ed una debolezza che fu sempre riconosciuta, da Bach, da Beethowen, da Rossini, da Wagner e che è disprezzata dalle volpi postwagneriane che la trovano acerba.

Che cosa è la musica bella? È una cosa da niente; la risultante di musica, di armonia, di forme, di gusto. Un inutile e vero sforzo di poveri diavoli ligi al piccolo mondo antico musicale.

Che cosa è una trovata strumentale? La sostanza vera e propria della musica modernista; come chi dicesse una maniera macchiaiuola di rattoppare i buchi del pensiero.

Che cosa è l'iperbole orchestrale? La virtù suprema della originalità musicale novissima.

Roba a buon mercato come si vede, e che si può mietere e vendemmiare a tutte le stagioni pur di avere qualche barattolo di vernice a color sgargiante per inaffiare il seme.

Che cosa è il rumore? Il rumore è quella ineffabile, meravigliosa sbalorditiva, per la quale viene abolita la musica, e della quale viene costruito il materiale per le opere nuove, specialmente tedesche o quanto meno bavaresi.

Tutte definizioni che hanno il taglio fine come tutti « bisturi » e con cui si può procedere tranquillamente all'atto operativo.

Ecco lo spartito, piano e canto. V'è una prima parte; v'è una seconda parte e in mezzo una specie di interludio sinfonico.

Nella prima parte, fino alla pagina dodicesima, c'è qualche scaletta, qualche arzigogolo, qualche temino; cose di poco conto. Poi dal fondo di un pozzo giunge una voce sonora e abbastanza chiara del prigioniero cristiano. E qui, per esser giusti, Riccardo lo Strauss s'è ricordato dell'altro Riccardo. Anzi ad un certo punto si sente addirittura il tema della « fusione della spada » del *Siegfried*. Una cosa da niente, si capisce; ma che rivela francamente i principi etico giuridici del bavarese sulla proprietà. Senza contare poi che lo sviluppo di questo tema è abbastanza comune.

La II scena, pag. 35, s'apre con un tema in *do* magg. che ha certa ampiezza e rotondità ma giunge purtroppo come una eco; cioè fa l'effetto di essere stato visto e rivisto, sentito e risentito; un tema di quelli che ve ne sono tanti e tanti. Nessuna importanza.

Poi guizza, in *Si* magg., fugacissimo, uno dei temi di *Salomè* assomigliante ad un « gruppetto », il quale si snoda per finire in ritmi schiettamente coreici. Spunto vecchio. Sorge poscia un tema di amore (che purtroppo serve a molti usi) il quale non dico che non sia bello; oh tutt' altro; ma, neanche a farlo apposta, sembra preso di pianta o dal 1° tempo della *Patetica* dello Tschaikouschi o pure anche dal *Lohengrin* dell' omonimo.

A pag. 60 n. 114 si fa sentire un tema in *mi* magg. uno di quelli che hanno poca virtù d'esprimere, senza preciso carattere, salvo sempre le deviazioni o le improvvise perversioni e incessanti della tonalità, che servono soltanto a distogliere l'uditore dalla legittima soddisfazione di aver saputo riconoscere una reminiscenza. Poi.... tritume, pulviscolo ed altre simili iperboliche cose. Quindi a pag. 68, n. 132, nuovo canto di *Jochanaan* in *la* bem. largo ma venerando.

E la prima parte è finita.

Da pag. 73 e qualcuna seguente è una specie di preparazione che raccoglie i vari e diversi temi uditi e clamorosamente, con evidente sproporzione, con enfasi, li manipola violentemente fino all'abuso. Il controfagotto in questo brano, ha un passo che è un tema brutto fin che si vuole ma prettamente straussiano: siamo alle solite scalettine, ai ripiegamenti ed ai ritorni, ai nodi; in altre parole è di quella musica che trae tutta la propria espressione

dalla forma e dal ritmo e sopratutto dalla esagerazione di quella e di questo.

Poi.... ancora tritume, pulviscolo ecc., ecc.

Al n. 200 siamo finalmente alla « disputa dei cinque ebrei ». la cosa più originale dell' opera, la più personale; la vera e propria misura dell'estetica operistica strussiana. L' autore qui raggiunge il « maximum » dell' effetto e riesce a dare un' idea luminosa del suo ideale: nessuna armonia, nessun valore musicale propriamente detto, ma un urto incessante, una cacofonia onomatopeica, una ininterrotta disarmonia smisurata, esagerata, epilettica, ecc., ecc. Il risultato? Non più la musica o meglio è la musica composta con elementi di natura, che per questo sono perfettamente amusicali, anzi antimusicali. È il rumore vero e proprio. Ma insomma a voler essere giusti, a parte il realismo iperbolico, la pagina è espressiva. Evviva dunque una volta il dottor Strauss specialista in chimica farmaceutica amusicale!

E siamo alla seconda parte. Ecco la danza di *Salomè*, la quale danza tutti si compiacciono di chiamare famosa, quasi si trattasse di una cosa veramente rubata agli dei dell' Olimpo.

Mondo inverosimile! Se facciamo una passeggiata nei campi di proprietà dei musicisti francesi ne troviamo tante e tante e che, a parte il dispiacere che possa provare lo Strauss, sono molto più originali ed eleganti.

La danza di *Salomè* presenta un notevole interesse per il prezioso istrumentale ma, intendiamoci bene una volta per sempre, non è nuova, e non è nemmeno di un gusto sovrumano. V'è la solita ricercata produzione di suono; una esageratissima variabitità di accenti, di tonalità, di forme. Ad un certo punto s'ode il tema d'amore — quello alla Tsaikowsky — ridotto sottile come un filo, tema che nella stessa battuta ha l'attacco in *la* magg. e la risoluzione « dominante » ad un semitono sotto. Che cosa vuol dir questo? una originalità, una novità, una cosa bella o preziosa? Può essere, ma soltanto per coloro che hanno malinconie o patemi d'animo o di fegato e hanno il vizio vegetariano ed astemico; ma non per quelli che hanno fegato sano e stomaco capace e di buon umore.

Lo scopo evidente è sempre quello di *èpater le bourgeois:* questa è la leggenda dello stemma di Strauss.

A pag. 165, poi in fondo, non appena *Erodiade* ha nominato dei pavoni, l'orchestra dà due volte in un grido stridente, perfettamente amusicale, che vuol essere una riuscita imitazione di un verismo irresistibile. Rumore come sopra, invece.

A pag. 176 sopra un tremolo assai grave di timpano il primo contrabasso solo fa sentire ripetutamente una nota, un « *sì* bem », che non è certo terrorizzante e nemmeno veristico; è un suono secco secco che non può raccogliere come non rac-

coglie in sè nessuna significazione rappresentativa. Fa sorridere e se durasse qualche battuta di più, forse farebbe ridere di gran cuore. Si tratta infatti di « un tiro birbone » o di una « presa di bavero » di cui ho fatto cenno sopra; è la rivelazione del buon umore se non del buon gusto del grande bavarese. Beato lui!

L' ultima pagina che canta *Salomè* alla testa del profeta cristiano, musicalmente è ben disegnata e di buona costruzione ma è lunga, forse troppo lunga, di quella lunghezza che, novantanove volte su cento, stanca.

Di effetto suggestivo invece è un interminabile trillo di flauti.

L' opera si chiude con la ripetizione del tema tscaikowskiano, inturgidito in uno sforzo supremo di tutta l' orchestra e concludente in una magnifica stonazione, molto ardita senza dubbio, ma anche molto brutta e perfettamente inutile — il canto è in *do* diesis. magg. e il basso è l' accordo di dominante del tono di *re*. Via, come trovata, è troppo poco!

E qui è finita la seconda parte e anche l'opera. Amen. Altri due atti di quella musica *sui generis* o brutta che dir si voglia, costringerebbero un intero pubblico all' asfissia.

Tiriamo la morale.

Indubbiamente la *Salomè* valutata con le misure dei criteri più comuni e universali di musica, di

bella musica, di forma musicale, di trovata istrumentale ecc., ecc., che ho sopra accennati, non dà i risultati che sembra contenere vedendola da lontano. Il suo valore intimo è assai inferiore alla sua espressione, alla impressione ed alla sua apparenza. Per giunta non è nemmeno un verbo nuovo, oh proprio no; conosciuto e applaudito invece in Wagner per quello che c'è di bello e che in Italia sarebbe stata fischiatissima se non portasse una firma esotica. E ciò dico a maggior gloria del bel paese!

Purtroppo, penso di essere nel vero affermando che Riccardo lo Strauss è un insigne scrittore di poemi sinfonici ma anche un pessimo operista. Sotto altro espetto è un allegro compare e un'ottima compagnia. Tantochè nelle sue opere profonde botti di spirito, cosichè qualcuna di esse potrebbe intitolarsi « raccolta di motti, facezie e burle ».

"IL GRAND GUIGNOL" MUSICALE

"L'ELETTRA"

La piccola psicologia

Io non mi meraviglio delle bruttezze dell' ultimo lavoro melotragico di questo Riccardo II; perocchè ognuno, per regola, fa e dà soltanto quello che può; ma mi meraviglio — e ognun può vedere come legittimamente — del rumore che intorno ad esso si fa dalla critica. La psicologia più semplice di tal rumore è duplice: vi è uno stupore per le novità o stravaganze dell' opera, ciò che si definisce facilmente perocchè vi è una sola parola che s' adatti e cioè ignoranza; e vi è ancora una necessità di credere che debba essere bellezza tutto ciò ch' è uscito dalla penna di R. Strauss. Stupore, ignoranza o necessità di credere che, a rigor di logica e di vero criterio estetico musicale, tolgono anche il più piccolo valore d' attendibilità alla critica che tali compassionevoli cose osa affermare. E invero reputo lecito e possibile ad ognuno esercitare un mestiere, ma ritengo che oltre la buona voglia siano necessari altri due coefficenti: i ferri e la capacità.

Se non si vuole (e guai per l' arte se si volesse) che un musicista povero d' idee e ricco di temerarietà ascenda l' Olimpo della fama, fa d' uopo che si segua l' opera sua con curiosità sì ma con idoneo criterio d' estetica. Sproporzionate le vostre armi all' importanza dell'assalto ed il nemico crederà di essere invulnerabile. Racconta Erodoto di un certo popolo che per far persuasi i suoi nemici della loro inferiorità li affrontò con gli scudiscii: costoro compresero di non valere di più che degli schiavi e s'arresero.

R. Strauss operista non ha certo dimostrato di sostenere colle proprie mani la fama acquistatasi coi suoi poemi sinfonici. E non gli bastano davvero tonici, stimolanti che gli offrono gli ammiratori incoscienti nè il magistero di valorosi direttori, nè l' intuito di singolari orchestre, nè l' arte raffinata di stonare in tempo di cantanti rari, preziosissimi.

L' estetica straussiana, intorno alla quale mi intratterò più oltre, è semplice, elementare, infantile così da far riflettere con rammarico, al cattivo servigio che i signori esegeti, a tanti il soldo, hanno fatto ad una persona, cosa che già è di per sè deplorevole, ma anche ed in ispecie all' arte, ciò che è infinitamente più deplorevole ancora. E fa proprio d' uopo convincersi che la mancanza di un codice che contempli questi attentati all' arte è una delle più curiose minchionerie del XX Secolo.

La piccola estetica

È decadente e materiata di tutti gli elementi più morbosi che un musicista abbia sottomano; sviluppata con forme d'impressione, di valore onomatopeico, di preziosità, di volgarità, di durezza, di tenuità, di vuoti, di trapassi violenti, tutto sommosso e commosso da un impeto irrefranabile, irragiungibile, esasperante. Così l'autore coglie nello stordimento l'uditore.

Coefficente necessario a questo principio decadente è il poema, nella ricerca del quale Strauss scopre la finalità piccina del suo arteficio. L'elemento tragico, spasmodico, l'incubo delirante, l'impeto brutale sono gli ingredienti di prammatica; senza di essi finora l'autore nostro non ha saputo accingersi alla laboriosa manipolazione. Così che appare evidente che detti ingredienti siano valutati un contenuto imprescindibile, un appoggio, un materiale, una tela di necessità assoluta. Anzi non v'ha dubbio su questo. Per la qual inoppugnabile considerazione, è logico affermare che il poema dalla intensità tragica in misura d'eccezione è una maschera sotto la quale egli fa sentire dei suoni inarticolati che si illude e si ostina a chiamare musicali e che non riescono mai nè devono riescire, guai, a distogliere l'attenzione principale dalle

espressioni che alla maschera il poeta s'è compiaciuto con tinte decadenti di imprimere. La successione di quei cotali suoni più sopra detti inarticolati è tutta una teorica. Infatti il procedere sistematico sopra tale criterio è continuo, perenne, ininterrotto da cima a fondo.

Legge regolatrice di perfetto impressionismo: poichè scorgiamo che i suoi *leitmotiv* sono brevissimi; sono guizzi, sono lampeggiamenti che non riescono ad illuminare o quanto meno a rischiarare per un attimo, l'attimo necessario a vedere l'idea; e allora quando una situazione si fissa in un tempo di maggior durata, possiamo vedere come qualmente egli s'induce a lasciare scorrere con perfetta indifferenza, quasi non fosse sua — è l'originalità fa davvero difetto — la stantìa e decalcata fantasia, così da derivarne un procedimento musicale abbastanza ossequente alle regole elementari della vecchia armonia, ma troppo prolissamente sviluppato e fornito di troppo debole spina dorsale per potersi reggere.

In altri termini, il principio cacofonetico predomina allorchè il tema breve, tipicamente personale straussiano, a scatti, a colpi di tosse, a sospiri asmatici, deve tappare i buchi dell'idea, del pensiero, e questo caso è in spiccata prevalenza nell'Opera; il principio del *lasciar fare*, del *lasciar passare* alla vena, con la concomitanza conseguente di volgarità, di vieto, di prolisso, di vuoto, viene

fuori, per contro, allora che il tema enunciato ha, per legge di disegno, di prospettiva, di proporzione, necessità logica di respiro lungo di svolgimento. Quì, casca l' asino.

Un rigagnolo che scivola giù giù senza trasparenze, senza agilità, senza riflessi, senza variata di svolte, di salti, di burroncelli, monotono, incolore. L'asserita e universalmente riconosciuta volgarità del pensiero straussiano vien di quì.

Altro canone fondamentale di questa estetica *elettrica* è il valore onomatopeico che viene dato ai suoni, alle sonorità. La cura affannosa del nostro A. onde stillare dalla musica questo attributo contingente, oltre a lasciar intelligibili i pochissimi e tenuissimi fili del gioco, che vorrebbe essere un novo magistero estetico, appalesa manifestamente una esiguità di criteri organici grandi quanto la sua evidenza, e una concezione molto ristretta ed elementare della musica in genere e di quella teatrale in ispecie. Secondo l' inespugnabile teorica del buon senso non è certo il carattere onomatopeico che può ottenersi dalla musica, come suprema distillazione della sua vera sostanza intima. Che anzi è di pura contingenza; mentre l' abecedario del musicista sta a dimostrare il valore di necessità che hanno invece tutti gli strati integranti del contenuto musicale all' infuori di qualsiasi onomatopea musicale.

❀ ❀ ❀

Una speciale e ben caratterizzata fioritura emergente del lavoro è il contrasto, è la successione contro ogni relazione elementare delle leggi armoniche di tonalità. E fin qui, questione di gusto; gusto barbarico, gusto teutonico forse; certo di quello cattivo. Ma l' ingenuità colossale — v' è chi ha la dabbenaggine, di chiamarla originalità!! — è il ricorso furioso alla sovrapposizione di tonalità; alla intromissione illimitata di suoni eterogenei, fuori d' ogni rapporto sopportabile all' orecchio umano. E questa non è novità, non è bellezza. Si è gridato al miracolo: chi si contenta gode. E non si può sul serio ritenere che questa musica sia per causa di queste *trovate*, di difficile comprensione. Oh no davvero. Per colui il quale ben comprende non è che una semplice povertà, squallida come la miseria. Non va peraltro dimenticato un fatto. Nell' audizione orchestrale queste discrepanze armoniche, queste sovrapposizioni tonali non hanno l' emetichevole risalto che nella riproduzione al pianoforte. — E tal fatto dipende da ciò che nell' orchestra la varietà dei timbri degli strumenti smorza assai la dissonanza armonica.

Ma allora sorge irresistibile l' affermazione di questa conseguenza: Si sentono? e allora esiste la perfetta cacofonia, la quale, oltre a non essere musica, ha anche lo svantaggio di non essere una novità ma bensì di essere al mondo da quando è usato che l' orchestra, prima di attaccare, suoni

tutta insieme per prepararsi e accordarsi; non si sentono? e allora sono quasi come chi dicesse inutili. Perocchè nessuno potrà giammai sostenere sul serio, che da una particolare stonatura sia per risultarne una sonorità rispondente ad un determinato suono reale, naturale, quale evidentemente è quello che è destinato a riprodurre nell'azione tragica.

Dunque, l'inanità del sistema è manifesta. Al postutto, anche ammesso che si possa riconoscere in queste che si potrebbero dire paradossalmente preziosità della ingenuità una ragione di merito all'A. fa d'uopo convenire in questo, che cioè poichè a questa tanto, troppo decantata abilità d'orchestratore non sa accompagnare quella di conoscitore nemmeno elementare della voce umana, seguiti a scrivere dei poemi sinfonici come per es. il *Don Giovanni*, il *Till Eulenspiegel* e anch'io applaudirò; l'*Elettra* no; ah, troppo sarebbe!

E insisto sulla novità dell'estetica straussiana: v'è ancora qualcosa da aggiungere.

Prescindendo dalla melodia e l'armonia che abbiamo già giudicate, restano i procedimenti. Osservo nel corso di tutto lo spartito forme perfettamente cognite a tutti i moderni operisti, vuoi il discorso musicale continuo, il *leitmotiv* portato fino alla più esasperante esagerazione, il predominio assoluto dell'orchestra, l'artificio comune d'attacco fra una scena e l'altra, il canto considerato parte contrap-

puntistica e non espressione del contenuto; i procedimenti dialogati come furono usati ed abusati fin da R. Wagner, sonorità e silenzi della più comune pratica teatrale odierna. Dalla quale disamina appare che le grandi originalità non siano nell'*Elettra* ma siano state scovate in una cellula cerebrale di alcuni, senza dubbio, non critici musicali, ma puta caso, dabbenuomini.

Fra le caratteristiche tipiche del nostro A. noto ancora il criterio dell'effetto; effetto immediato, fulmineo. Impressionare il pubblico, sbalordirlo così da farlo stare a bocca aperta a gridare ah! oh! E i suoi mezzi sono come sempre, d'una semplicità addirittura ingenua. Con l'inaspettato, l'incredibile, l'impossibile, l'orrido; il tutto servito con una fretta, con una furia spasmodica, incalzante, snervante e stavo per dire asfissiante. Tempi di galoppo sfrenato, di corsa a precipizio, da cima a fondo. Lo scopo, che è l'effetto immediato, è così del tutto raggiunto; il pubblico non tira più il fiato estenuato, esterrefatto e forse terrorizzato.

Da sottoporsi a severa critica reputo pure l'arteficio laborioso e capzioso posto dallo Strauss nella notazione grafica. Una fittissima rete di indicazioni di tempo, ad ogni battuta mutato, di misura, di valore metronomico, rende vanamente complessa una grafia che altrimenti non riuscirebbe ad essere che comune. E così dicasi delle figurazioni musicali propriamente dette che assumono dei disegni

che vogliono apparire notevoli per varietà, mentre il sistema cognito permette una valutazione di ben diversa natura. Si tratta infatti di una essenza di vecchia produzione, esposta con formule meno abusate. Per lo meno tutto questo è perfettamente inutile se non è dannoso, giacchè la facilitazione di lettura è problematica e discutibile fin che si vuole; poi l'effetto fonico è lo stesso, come se la musica fosse scritta con una notazione più naturale e semplice; prescindendo beninteso dalla dinamica del tempo più o meno mosso.

E Wagner? quest'interrogativo racchiude nella sua un po' insolente ironia, la spiegazione che completa la psicologia del caso Strauss. Non si può negare infatti che senza di quello questi non avrebbe potuto essere, e all'uopo giova affermare come da molti e ben certi peculiari atteggiamenti melopeici e personalissimi procedimenti sinfonici del primo più vero e maggiore Riccardo il carattere epigonistico da Wagner si appalesi in Strauss. Derivazione secondaria se si vuole; un Wagner in sessantaquattresimo; ma pur sempre una copia, una copia sfigurata, iperbolizzata, ossessionata.

Infine, per riguardo alla parte vocale dell'opera, mi par doveroso affermare che il criterio dell'uso della voce come uno strumento d'orchestra è così esagerato da non riuscire il cantante a ritenere la sua parte che con degli sforzi mnemonici di intensità notevole. E la ragione è certo nel sistema di

tutta un' erronea *enarmonia*. Poichè il disegno non dico melodico, ma pure melopeico, non è giammai chiaro, o secondo la logica dello svolgimento musicale o secondo quella della significazione drammatica, ma improvviso, imprevisto, contro le leggi elementari del suono e del tono, così da non potersi ragionevolmente, se non per finezza speciale d'orecchio, costringere nelle cellule cerebrali in forma suscettibile di esatta riproduzione vocale. E se si può riconoscere che il cantante bene addestrato e ben preparato possa reagire con certa franchezza agli attentati all' istinto del ritmo, convien riconoscere pure che contro quello del tono nessuna voce umana lotterà con successo. E invero, è istintivo se debbasi sulla dominante di *mi magg.*, a cagion di esempio, attaccare un *si bem.* correggersi o per lo meno crescere per togliersi dalla orribile stonatura. Parlo beninteso dei cantanti che possiedono il *si* naturale e di quelli che non stonano. Eppure con parecchia e disinvolta frequenza nell' opera del maestro teutonico questi fatti sufficentemente patologi, (se non si sapesse che sono frutto di una volontà che non può per questo non essere allegra e forse ironica) appaiono e l' occhio vigile dei critici li saetta, e l'orecchio anche non vigile del pubblico si scuote, si tura, e la bocca soffia in chiave.... di casa.

Del resto, è questione di abituarsi alle stonature. Quando un esercizio graduale, sistematico, progres-

sivo — un buon trattato teorico pratico è questo di Strauss — avrà perfezionato in tal senso il povero orecchio umano, questa nuova musica sarà apprezzata come un capolavoro e le mani dei nostri nepoti applaudiranno.

La piccola morale

Ed ora, eccoci all'opera. Un atto lungo, pesante, architettato in uno stile già conosciuto dalla più annosa critica; sopra una trama tragica se non contemporanea certo della stessa natura del « grand Guignol»; con forme, struttura, sviluppi, caratteri di perfetta stilizzazione decadente; il tutto mosso anzi lanciato ad una velocità fantastica, su strade melodiche in cattivo stato, con *tourniquets* armonici terribili; con sbalzi e precipizi al di fuori dei parapetti fondamentali delle leggi foniche e vocali; con *pannes* di una desolante frequenza e durata nelle paludi del cattivo gusto, e con un terrore spasmodico di ben peggio. Un atto per la comprensione del quale non è necessario essere degli iniziati, ma semplicemente dei buoni o cattivi gustai. Questa la sintesi.

L'analisi per contro può dar luogo alle seguenti considerazioni o constatazioni.

L'opera s'apre come con una dichiarazione di guerra; si dà attacco risolutamente col tema che non darà più tregua ai personaggi nè al pubblico

fino alla catastrofe; accordo in *re min.*; quatto battute e via; le ancelle incominciano a raccontarsi dei pettegolezzi con voci aspre e direi cioche. Notevole è il caso che le prime otto battute — o ortodossia d'un numero — si svolgono in un tempo *moderato assai* che ben poche altre volte si troverà. Poi l'autore parte deciso; con emozionante «*demarrage*» si slancia e ci troviamo subito in un tempo vivo che non si scosterà quasi mai più dal nostro fianco.

La quinta ancella, fortunata lei, può far la sua sortita sopra un tema saltellante che va rischiarando un po' le sue parole. Ma è l'affare d'un momento. La *sovraintendente* porta ancora il tenebrore e la violenza fino alla chiusa della scena, chiusa di abbastanza canuta e convenzionale maniera. Una scala veloce ci porta innanzi *Elettra*: un pedale di *mi* naturale le dà tempo di prepararsi ad invocare il padre trucidato; quindi abbiamo una brava dominante e un « *ancor più lento* », *si bem. min.*, inizia il monologo.

Il tema, per quanto debitamente travestito, soffre di un ricordo, mentre l'accompagnamento, un vero e proprio accompagnamento, è di quelli che si salutano come vecchie conoscenze. Il pezzo — il taglio ne è palese — per quanto infarcito di dettagli di poco momento, compreso un tema in *la bem.*, che potrebbe con diritto esser riconosciuto per suo anche da qualche altro autore, riesce ad avere

risalto nella chiusa in cui sono degli sviluppi di una certa efficacia, non scevra di un certo rumore.

Entra poi in scena Crisotemide, sorella di sangue di Elettra, ragazza evidentemente fornita di un carattere migliore e dalle idee un po' più chiare.

Infatti poco appresso attacca, sopra un tema « molto vivace », un valzer che, oltre che cantare, potrebbe benissimo anche ballare; per dire poi intanto che essa non ha più pace, per incolpare la sorella di essere la causa indiretta di un tal insopportabile trattamento, di voler vivere, di invidiare le donne che hanno avuto figli, di aver voglia di maritarsi e finisce battendo i piedi come una bambina, e piangendo. Intanto il valzer, che fra l'altro non è per nulla originale, ha continuato indisturbato a svolgersi con forme, sviluppi, accenni di imitazioni scolastiche, che è una vera meraviglia sentire in quest' opera.

Poi la musica ridiventa seria e sopratutto scura cattiva. Crisotemide allora mette in guardia la sorella contro i pericoli di morte che le possono venire da parte della madre. Ambiente, come si vede, riboccante di poesia famigliare! Dopo ciò, per la paura scappa, ed è rimpiazzata da Clitenestra. E qui fa d'uopo dire con tutta franchezza che la scena seguente è di una bruttezza così.... reale da far pensare ad un capolavoro di.... medesima povertà di pensiero, brutalità volgare di contrasti, sonorità orribili di disperata cacofonia, vuoti, slegamenti,

e qualche cosa altra ancora. Il risultato non è per certo la drammaticità; con quel po' po' d' ingredienti penso che non si arrivi a tanto. L'azione può essere tragica fin che si voglia, ma la musica — se per musica è ancora lecito prender questa roba — non riesce che ad essere brutta, ma molto brutta.

E non andrebbe più via questa affettuosissima madre. E si decide solo allora che un' ancella, certamente molto confidente, le annuncia in un orecchio che i suoi sicari pare che abbiano già fatto il colpo; cioè a dire che le abbiano già ammazzato il figlio Oreste.

Non si descrive la.... contentezza di quella madre: persin la musica acquista movimento e arriva ad un tempo di « molto vivace » M. 120, saltando e urlando come impazzita. Anche Crisotemide ha imparato la dolorosa notizia; essa, per altro, con molto dolore, e per quando insista Elettra dimostri di non credervi. Il tema di Oreste, diciamo così, a questo punto ha uno sviluppo interessante e notevole per efficacia. Finalmente Elettra si fa coraggio e incomincia colle mani e con smorfie a dar via alla polvere sulla veste della sorella per entrare in sua grazia e incomincia pure a persuadere Crisotemide che essa è molto forte, che ha delle belle braccia degne di un lottatore e che potrebbe senza fatica assassinare la loro madre, non solo, ma eventualmente anche il fratello Egisto. E la musica commenta tutta questa tenerezza con un tempo di

valzer che procura un vero sollievo e fa un vero piacere.

❊ ❊ ❊

I temi che seguono — un quattro quarti in *sol magg.*, — la ripresa di quello in *re min.* udito alla sortita della quinta ancella ed altri piccoli dettagli infiorano l'episodio e non si può non notare in esso un particolare piacevole e non privo di delicatezza, in *re magg.* che in partitura porta i numeri 95 e 96. Noto ancora nella scena, specie nella prima parte, delle enfasi wagneriane limpide e riconoscibili ad orecchie chiuse.

Con tutto ciò Crisotemide, per quanto lusingata, non si lascia prendere e abbandona la pietosa sorella. La quale, poichè è sola, s'appresta a scavare nel muro onde fare un praticabile pel quale arrivare alle stanze degli esecrati parenti. Sul più bello giunge un individuo. Essa vorrebbe scacciarlo ma egli non se ne dà per inteso, finchè, da una parola sfuggita, Elettra riconosce in lui il fratello Oreste. Quì la musica di Strauss diventa interessante e, prescindendo ben s'intende dalla originalità, acquista intensità, calore, innalzandosi dalla consueta volgare cacofonìa per esprimersi con vibrazioni degne di molto rimarco. E ciò dalla battuta che porta il numero 146, in cui l'orchestra ha uno slancio d'espressione, alla pagina che subito segue in *la bem.*, nella quale Elettra e l'orchestra cantano con molta e fine dolcezza. Verso la fine della scena,

Oreste risponde sopra un tema in *do magg.* e Elettra la chiude, acquistando l'istrumentale sonoro e vivo un'impronta di forza e lirica considerevole. Poi Oreste si accinge all'assassinio. In orchestra i celli e bassi lo inseguono con efficacia fino a quando vibra il colpo. L'urlo di Clitennestra fa accorrere Crisatemide e le ancelle, le quali si pongono a stridere compiacendosi di musica di poco interesse. Entra allora in iscena Egisto accompagnato dal suo bravo tema in *do min.* che durante il procedimento si liquefà e lascia posto ad un tempo alquanto molle, che pare un valzer, col quale Elettra lo spinge ad andare in bocca al lupo. Infatti non è dentro ancora che Oreste e sgherri lo rincorrono finchè non l'hanno sgozzato. V'è chi crede che tutto ciò sia di un forte effetto musicale. Certo è che gli ottoni a questo punto hanno supreme violenze. Di fuori ferve la battaglia fra i famigli delle parti in lotta di morte. Intanto Crisotemide si fa a descriverne a Elettra le fasi e ad apostrofarla. E i *leitmotiv* s'intrecciano con varie e piene sonorità. Finchè Elettra incurante di tener celata più altro la gioia feroce dell'assassinio istigato e consumato si abbandona ad una danza, una di quelle danze che sono tali per modo di dire straussiano, in cui gli elementi più estrinseci, gli effetti più abusati, le sonorità più sfacciate, i ritmi più comuni hanno il più efficace e prolisso sfogo.

Questa è l'*Elettra* di Strauss.

“IL CAVALIERE DELLA ROSA„

Che cosa vuol essere

Per il dottor Strauss, evidentemente, un buon affare; per gli amici e ammiratori un capolavoro. Sono infatti in questa musica cosmodica o per meglio dire in questa cosmodia musicale tutti i limiti definitorii, tutti gli estremi dell'affare e del capolavoro. Basta esaminarla al pianoforte, poi ascoltarla a teatro per convincersi dell'allegra verità. Io ho fatto così.

Un grande signore questo egregio dottor Strauss. Considerate i lussi che si permette: stupefacenti. I grandi musicisti sono riusciti, quando sono riusciti, a foggiare la loro arte ad *una* estetica. Ebbene Strauss deve aver trovato o troppo miserabile o troppo antiquata la cosa. Non una ma due, ma tre, ma quattro estetiche, tutte sovrapposte, condensate, con un cattivo gusto ed una disinvoltura che è un piacere sentire.

Questo grande mago dell'orchestra fa come gli

alchimisti medioevali: adopera filtri e in un colossale pentolone bavarico fa bollire gli elementi più insolubili e refrattari e contrari; dallo zucchero al sale di Carlsbad; dal pepe all'olio di merluzzo: dalla miscela sgargiante di anilina, di zafferano, di verde, di biacca, al lattemiele; dal « fernet » al solfato di rame, alla poltiglia bordolese ed altri simili concimi chimici.

Gli ammiratori a tutti i costi chiedono e pagano qualunque prezzo una ciottola di questo brodo sostenendo che sa di giuggiole. Sta bene. Ma io grido che se non fosse vero che i gusti sono gusti avrebbero torto marcio.

Il *Cavalier della Rosa*, a detta del dottor Strauss, vorrebbe essere una cosa nuova, un nuovo genere, una nuova teorica di espressione teatrale; colla scusante che il mondo cammina a quattro gambe ed è in continuo progresso ed in trasformazione incessante. Qui casca l'asino. La dichiarazione, se non ha il pregio di essere peregrina, è per lo meno assai imprudente. Ma come? Si deve perseguire un sogno d'arte e tendere per una via unica e diretta per quanto suscettiva di trasformazioni ad un ideale e soltanto in questo caso essere veri artisti, o invece è lecito cambiar strada, indirizzo o padrone, ideale, quando il gusto del pubblico e gli umori della borsa di commercio lo consiglino? E allora l'arte? la dignità?

Il dottor Strauss non ha una personalità, cioè

no, ha tutte quelle degli altri perchè fa delle opere a cambiali con scadenza in bianco: il tempo che occorre per scriverle. Ecco perchè egli, avendo dovuto forzare il sistema, ne ha lasciati scoperti i giochi meccanici, gl' ingranaggi, il segreto della carica.

A me, perciò, grazie a Bacco, non fanno velo i fumi della birra e non spreco un soldo per acquistar il grano d' incenso da bruciare al *Cavaliere della Rosa.*

L' operista che riesca a stupire, a sbalordire il gran pubblico con i fascini asfissianti della tecnica pura e semplice è un mercante di fumo e di profumi: passato qualche istante tutto svanisce; al più resteranno la boccette vuote e.... la tristezza che prova l'animale uomo dopo.... la effimera dolcezza delle cose vane. Un esercizio, un magistero, sia pure sapientissimo, di forme d' arte, non sono che una maschera di bellezza, occultante un viso che non può non recare le rughe cianotiche dello sforzo. Non dico che l' arte musicale debba essere un' armonia perfettamente consonante alla maniera greca; no, affatto; non soltanto il sereno è bello; ma affermo e sostengo che la tensione, lo spasimo, l' acrobatismo fonico, giustificati soltanto dalla volontà di un autore di dimostrare all' esuberanza la propria virtuosità sono i pessimi fra i peggiori canoni d' arte. In Italia e anche in Baviera; ieri, oggi e domani. Questo è; il resto è roba da ridere.

Almeno, il perseguimento costante d'un ideale, sia pure balordo, è ragion sufficiente dell'esistenza d' una forma d'arte, sia pure balorda. Ma la varietà incostante dei criteri direttivi svela la magagna. È evidente che il compositore gioca e tira a vincere. Questo è l' importante. Il pubblico abbacinato dalla vivacità e dalla abilità del gioco e del giocatore si abbandona così che non scorge il congegno e.... finisce per pagare. E buon prò gli faccia se così a lui piace.

Per me no e poi no. Dulcamara io non lo concepisco all' ultima moda, in automobile; egli deve issarsi sulla sua tarlatana sgangherata e di lassù urlare a sua posta. Ormai non è più tempo per queste *rèclames* primitive; per noi non contano più: le conosciamo già troppo bene.

Il dottor Strauss col *Cavaliere della Rosa* ha scritto la sua op. 59: ecco tutto. Niente di nuovo; niente di bello che non sia già stato scritto da altri suoi predecessori nell'arringo degli innovatori della musica. E allora? E allora resta l'affare meravigliosamente congegnato e perpetrato a profitto di un editore e di un compositore senza scrupoli. Finalmente non avremo più ragione di sospirar di meraviglia se mettiamo un po' vicino e d'accordo la confessione del dottor Strauss circa le fonti della sua ispirazione e lo spartito or ora ascoltato. Disse egli, pel passato, in una cercata e trovata intervista, che le sue migliori idee gli scaturiscono dal

bollente cervello quando giuoca al pallone con alcuni notabili di.... non ricordo più. Più nessuna meraviglia: egli ha evidentamente scritto il *Cavaliere* fra una partita e l'altra. Grande e bella cosa in verità; concessa evidentemente soltanto ad un buono e spiritoso bavarese, uno di quelli che vivono, non dico per pipare e trincar birra, ma certo pipando e trincando birra senza riposo. Beato lui!

Questa ultima opera straussiana se non fosse sconnessa, ibrida, senza gusto, sproporzionata, squilibrata, lunga come la noia, spavalda, balzana, vecchia, volgare, sarebbe un capolavoro. D'accordo in ciò coi signori ammiratori che incominciano ad ammirare dal punto in cui finiscono di capire. Un capolavoro di affare o l'affare di un capolavoro; un eccellente titolo da giocarsi al rialzo nei mercati finanziarii dell'orbe terrestre ed acquatico.

Il signor dottor Strauss ha trattato ancora una volta il... suo genere, ha toccato ancora col dito il cielo dell'interesse altrui e proprio ed ha rivelato al mondo esterrefatto — è certo che nessun altro uomo sarebbe stato capace di tanto — che dallo studio indefesso dell'antica musica italiana, di Mozart, di Schubert, di Mendelssohn, di Verdi e della valzerologia viennese si può ricavare il materiale per scrivere anche un'opera in tre atti; persino il *Cavaliere della Rosa*. Egli è riuscito, è inutile negarlo, se pure pare impossibile, a far credere che l'operistica moderna possa aggiungere qualche

nota alla gamma di Mozart, di Rossini, di Verdi del *Falstaff*; che si possono correggere le anticaglie sopratutto nel campo dello spirito che sono profuse nelle opere di questi musicisti sepolti o da seppellirsi nell'obblio per decrepitezza e per avanzati segni di decomposizione; è riuscito sopratutto a dimostrare come due e due fanno quattro che collo scrivere quest'ultimo — (come chiamarlo? vedano i posteri di battezzarlo) — si, quest'ultimo, per così dire, capolavoro, ha provato se pure ve n'era necessità dopo l'*Elettra* che egli è una persona di spirito, sano, forte, buon mangiatore, buon bevitore di birra un mattacchione, un furbacchione, un valente giocatore di pallone, un signorotto che si diverte a prendere per il bavero il suo prossimo ragionevole e benigno, un uomo che a tempo perso scrive della musica. Questo egli ha dimostrato come due e due fanno quattro. Che sia poi un grande operista lo dimostrerà... un'altra volta.

Che cosa non è

Il dottor Strauss dunque, che ha fatto?

Una commedia musicale? Vediamo un po. La commedia musicale vuole avere delle forme ed una sostanza che la tradizione o meglio la storia ha consacrate; vuole avere una certa struttura ossia un determinato organismo, che si può comprare

per pochi soldi già bello e fatto o presso un rigattiere rivendugliolo oppure direttamente dalla premiata e secolare Casa costruttrice internazionale, che va sotto la ragione sociale Mozart, Rossini, Verdi e C. fondata dal primo fin dal 1785.

Che cosa sia in questi oggetti d'arte antichi e moderni lo sa o per lo meno deve saperlo non solo un critico musicale, ma anche un musicista; purchè non sia un genio, intendiamoci, perchè allora, si sa e si vede, non è obbligato a saper niente....

La commedia musicale non è tale solo perchè la tela su cui il musicista ha steso il suo ricamo tempestato di note, sia priva di una catastrofe da cui scaturisca del sangue e che cioè per lieto fine scoppi in una sonorissima risata. Non è commedia musicale solo per questo: anzi per questo può anche non essere. Ma è tutto il genere, tutta la struttura ideologica, tutto lo spirito da cui è pervasa che per tale la si definisce.

Nel *Cavaliere* sono questi caratteri? Il maestro, il librettista, qualche critico d'oltralpe e qualcuno di qua dall'alpe hanno detto di sì. Ma adagio Biagio. Fra affermare che una cosa è così e così e che poi così e così sia, ci sta in mezzo, seduta comodamente, la necessità della prova.

E, a confessare il vero, nessuno dei prenominati è riuscito a tanto. In attesa adunque dell'avvento di colui che possa dimostrare come si dimostra un

teorema d'Euclide, che questi signori hanno ragione, io dò loro torto e lo provo facilmente.

Perchè questo *Cavaliere* potesse dirsi una commedia musicale occorrerebbe che o fosse una *imitazione* — costruita cioè allo stampo dei modelli storici — o pure fosse la *creazione* di un tipo o modello nuovo.

Riflettiamo. A parte la genialità dell'ispirazione, è fatta, per esempio, come quelle di Mozart o di Rossini? Finora nessuno per quanto disinvolto ha osato affermare una simile minchioneria e, vedrete, molto ci vorrà per trovarlo. Al più al più, si è detto prudentemente, che vi è qualche paginetta che vuole avere certa facilità, certa semplicità, certa quadratura da ricordare Mozart. Sta bene; anzi starebbe benone poi se questi ingredienti fossero imitati con un po' più di parsimonia e di pudore. Gli ammiratori degli ammiratori di Strauss hanno detto che egli è un grande ammiratore di Mozart. Buon prò loro faccia questa ammirazione. Io dico però che non basta la miseriuccola di due o tre pezzettini — di un minuetto, di una gavotta — per infondere un determinato spirito in un'opera, sia pure in tre atti, sia pure un *Cavaliere* di quel fiore che dir si voglia. Dunque imitazione no.

E allora «creazione»? Ecco quà. Voglio dire una volta tanto nettamente la mia opinione. Gli elementi formali e sostanziali di questo novissimo lavoro sono tutti — bada signor pubblico che dico *tutti*

— noti, vecchi, abusati. Sono tante persone di nostra conoscenza entrate nel grande *atelier* diretto dal bavarese e che dopo un istante, tanta è la virtuosità del sarto, escono vestite all'ultima moda, un po' camuffate, un po' contraffate, un po' esagerate. Portano tutta la marca della Ditta? E che vuol dire? La stoffa però è presa dai gloriosi antiquari soprannominati e quindi.... secolare. Ecco la novità.

Questi, i caratteri della « creazione » straussiana, se tale la si voglia per un momento da qualcuno considerare. Dunque *creazione no*. E allora? Pazienza arriveremo.

Io arrivo a dire, e mi pare di essere di manica molto larga, che basterebbe che Strauss avesse scritto almeno uno dei tre atti della sua opera come uno del *Falstaff*. Io allora mi unirei di gran cuore, di perfetta convinzione a coloro che gridassero che il *Cavaliere* è una delle più belle commedie musicali state scritte. Basterebbe un atto solo ripeto; ma, purtroppo, non ve n'è neanche un mezzo.

Conseguenza. Il *Cavaliere della Rosa* non è una « commedia musicale », quale hanno un po' creduto il dottor Strauss ed il signor poeta Hofmamsthal. Per ora e fintanto che non sarà giunto a dimostrazione completa, per ora ci contentiamo di credere che sia.... una cosa musicale di tre atti.

Ma se non è una commedia musicale, può essere una operetta. Vediamo un pò.

L'operetta tipo classico, offembacchiano, è l'operetta in *frak e decolletè* tipo lehariano — convien dirlo subito — è assai diverso dal lavoro del dottor Strauss. Perchè in quello vi sono i « parlati » e in questo non vi sono. Ma non soltanto per questo. Anzi per molte altre cose.

Anzitutto nell'operetta di Offembach sono uno spirito, una *verve,* una franchezza e persino una piccola originalità d'idee. Il sostrato comico sprizza fuori con toni e allegria indiavolati, gustosissimi; così che il valore, diciamo così ideologico supera quello formale. E per fortuna, aggiungo. Nell'operetta di Lehar ed anche di Strauss — attenti che questo ha nome Oscar — è un raffinamento di forme, un pò di eleganza da salotto e v'è soprattutto il pezzo « Valzer lento a canto », pezzo forte e irresistibile in cospetto di tutti i pubblici dell'arte.

Nell'operetta sono inoltre i concertati melodicissimi, sono i « finaloni » ad effetto immediato, sono i *couplets* orecchiabilissimi, sono insomma tante cose belle.

Nel *Cavaliere* tutte queste cose mancano. Cioè no; di valzer ve n'è pletora. Valzer viennesi strettissimi parenti di quelli che vivono nell'operetta sopracitata, ma, diciamo la verità, molto meno interessanti.

In un carattere sono invece più interessanti: nella banalità, nella scurrilità, nella volgarità. Sotto questo aspetto anzi possono dirsi tipici, perfetti.

È da osservarsi, a questo proposito, che anche queste allegre paginette di musica portano la marca di fabbrica. Sì, ma è doveroso affermare anche che la portano a disagio. Non dico già che il magistero o sia la tecnica della tonalità ai nostri giorni, debba conservare il senso di stabilità quale vigeva nel codice dei Padri della musica nel sette ed ottocento. Oh, tutt'altro; io arrivo ad ammettere tutto nella meccanica musicale: il brutto per il brutto.

Nei « valzer » di Strauss — alludo al dottore — non è nessuna spontaneità, anzi quando il musicista s'avvede che sta per cadere in questa spontaneità o facilità, che fa? Uno scarto improvviso, terribile, salta a piè pari qualsiasi tono, o relazione, o logica, o gusto di armonia e precipita giù giù per degli « orridi » fino a un braccio dal fondo e poi, allegra, sorridente, come se nulla fosse, s'attacca alla fune tonale fino a trarsi di pericolo e di impaccio e a porgere la mano al tono tanto ingiustamente abbandonato.

Una complicazione, come si vede, una preziosità un cambiamento, perenne contorsione che non hanno affatto ragione di essere. Originalità, personalità? Sarà, ma sarà, bisogna pur dirlo, soltanto per quelli che, contentandosi, godono. Evviva loro.

Mi pare di aver ormai fatto vedere che questo signor *Cavaliere* non è neanche un'operetta. Resterebbe da vedersi se sia una *pochade* musicale. Perchè no? Il progresso, sopra le ali di un vento di follia

può portarci anche a questo. È indiscutibile intanto che il secondo atto e la prima parte del terzo di questa opera 59, per la scurrilità dell'azione scenica e per la volgarità della musica potrebbe essere classificata alla moda francese. Ma anche fra questo genere si può collocare veramente, solo che si rifletta un pò ad una profonda e fondamentale differenza. La *pochade*, astrazion fatta dalla grossolanità dei suoi lazzi, a volta finisce per tener allegri e produrre un pò di buon sangue.

Il secondo atto del *Cavaliere* è noioso, goffo, pesante e non fa dormire soltanto perchè c'è l'orchestra che ci pensa. Col suo frastuono riesce sempre a rompere i timpani e l'alto sonno nella testa.

Conclusione. Siamo davanti ad un mistero. È dimostrato che non si tratta di una « commedia musicale »; che non di una operetta, che non di una *pochade* musicale. E allora? È giuoco forza contentarsi di tenerla per qualche cosa altra. È l'unico modo del resto per godersela. Certo è che chi potrà dire veramente che cosa sia sarà il pubblico, quello che va a teatro con la voglia di buona musica, di musica sincera, ispirata, calda, appassionata, che vuole sentire non dico il bel canto all'italiana ma della musica che non sia in contraddizione con la definizione, antica quanto l'umanità, che di esse è stata data e cioè: una bella armonia.

Che cosa è

Questo è il punto. Ed è un punto difficile. Tuttavia per fare cosa grata al dott. Strauss, al poeta ed agli ineffabili ammiratori, dirò che tolti i nei finora enumerati e tolti pure quelli che sto per enumerare, questo *Cavaliere della Rosa* è un capolavoro. Sicuro. Capolavoro di bellezza no; e già escluso; ma non si può negare davvero che non sia un capolavoro di audacia, di spirito bollente rovesciato sul povero pubblico.

Inezie, queste, prive di qualsiasi valore. L'importante — specie per gli autori — si è che sia veramente quello che ho detto, e per questo non c'è più dubbio. Insomma più che un melodramma ossia lavoro musicale adattato alle scene di un teatro, questo ultimo del dottor Strauss è un *trattato dello stile* attraverso i secoli ed un preziosissimo manuale di istrumentazione.

Spiego le mie affermazioni. Subito in principio del primo atto è un duetto fra *Ottavio* e *Maria Teresa* che muove i suoi passi come se fosse sostenuto da Wagner del *Tristano*; poi un certo tempo di valzer che tiene del minuetto ossia un tempo di minuetto che tiene del valzer per scrivere le poche battute del quale, Strauss s'è ricordato di Schubert; quindi una paginetta leggera e ingenua che potrebbe esser

presa per un furto alla maniera di Mozart; poscia, in principio del secondo atto gli archi ripetono il tema del «cavaliere» d'accordo, stavolta, con Mendelssohn; e infine in fondo dell'atto un valzer copiato da un altro famoso dell'omonimo viennese Oscar; tutto ciò è sufficente per dimostrare che Strauss si adatta a tutti gli stili, a tutti i generi, a tutte le epoche, a tutti gli autori più disparati. E lui che posto si tiene? Ah! lui si tiene la tecnica orchestrale, specie nei punti (ad un certo punto del secondo atto ed ad un altro del terzo) nei quali fa commettere a questa povera sua eterna vittima delle follie da camicia di forza. Per la sua estetica evidentemente sono buone tutte le estetiche.

Forse forse, Strauss ha voluto far questo egli, l'autore dei poemi sinfonici famosi e se vogliamo arrivare anche al teatro, di *Salomè* pure famosa: non abbia compresa tutta l'inutilità sotto il punto di vista della vera e propria arte, di questo suo ultimo teatrale tentativo. Peggio di così non gli poteva riuscire.

Ho detto ancora che questo lavoro compendia i manuali d'istrumentazione. È verissimo. Qui, sono dette tutte le parole più difficili, più espressive, più originali; i neologismi più preziosi in materia di fonica orchestrale. Con l'orchestra il dott. Strauss dice, esprime, significa tutto quello che vuol dire, esprimere, significare. All'alfabeto musicale comune egli ha aggiunto molte lettere e per queste e con

queste egli sa avvicinarsi più di tutti i suoi simili umani al popolo della espressione musicale. Ma con tutto questo egli non lo raggiunge; alla sua spedizione manca quella principale provvista che in lingua italiana si chiama genio.

Col *Cavaliere* egli non ha fatto un passo avanti nè un passo indietro. Ha seguitato a fare ciò che è sempre stato capace di fare per il teatro e cioè il grande virtuoso dell'orchestra, privo però della genialità dei nostri prerossiniani, rossiniani e post-rossiniani. Evidentemente è giunta l'ora in cui il pubblico deve rinsavire, curare le proprie malattie artistiche e volgere lo sguardo al sole. I satelliti viventi di luce riflessa sono destinati a far la figura di meteore di comete e di sparire non lasciando altra traccia all'infuori del cianogeno. Quando l'arte o l'artificio di Riccardo Strauss non sarà più, il che avverrà presto perchè l'arte decadente ha una fine ognora immediata, si tornerà irresistibilmente al padre Wagner che è pur sempre il grande creatore di bellezze e di valori orchestrali, il più alto e geniale perfezionatore della meravigliosa opera melodrammatica italiana, l'inventore sovrano di una tecnica operistica insuperata e certo difficile da superarsi dai futuri genii.

Io credo fermamente una cosa. E cioè che l'opera sia quella che i musici della « Camerata » fiorentina pensavano « uno spettacolo veramente di principi ». *Il Cavaliere della Rosa* è negazione di questo

magnifico canone e quindi è negazione di quanto fu più giustamente pensato dai più veri e propri genuini creatori di questa forma d'arte che fu ed è inferiore ma che per questo non è meno universale.

Non sono io davvero che propugni un ritorno all'antico come generalmente si intende; tutt'altro. Io, a parte le pretese esagerate della forma, ammetto i migliori sconfinamenti del così detto *futurismo.* Non voglio — lo dico aperto e chiaro e forse anche tondo perchè mi si senta bene — l'opera moderna ad imitazione di quella passata, del periodo storico; non chiedo il bel canto svolazzante sul bel azzurro del cielo italiano. Tutto ciò non solo non è più necessario all' espressione, ma non è neanche affatto opportuno. Ma ritengo e sostengo che la voce umana — per accennare ad un quasi insignificante particolare o carattere — nell'opera teatrale ha la sua importanza e come tale, cioè organo o istrumento che ha un determinato timbro, registro, estensione, deve essere usato. Che cosa vogliono dire certi *do diesis* sopracuti che una povera donna è costretta ad urlare nel 2.o atto di questo *Cavaliere?* Che espressione è questa se non quella di uno sforzo inutile, esagerato, barbaro? E, si badi, non ho accennato che ad un piccolissimo, quasi insensibile elemento dell'estetica melodrammatica del dottor Strauss. Ma se accennassi a tutti?

Per finire si potrebbe anche istituire un con-

fronto fra questa commedia tedesca e quell' altra italiana che risponde al nome di *Falstaff*. È evidente che se un abisso è mai stato fra due cose, non più grande può esser stato di quello che sia fra questi due lavori. Ma pure questi hanno il loro fato. Il primo vien strombazzato come un capolavoro e.... abbiamo visto che è qualche cosa di diverso, il secondo è messo fra le anticaglie ed è un capolavoro autentico. E noi italiani facciamo tutto quanto è in potere nostro per conservare questa strampalata tradizione del nostro sangue, delle nostre glorie, dei nostri destini. Non c' è da opporsi. La discesa e la conquista dei Teutoni è facile, lenta, solenne, ininterrotta, invincibile, irresistibile. Sotto la altrui dominazione o politica o artistica siamo sempre stati troppo comodamente noi italiani perchè dobbiamo disturbarci a vegliare su di noi, sul nostro avvenire, sulla nostra arte.

Buona notte, dunque. Con auguri di poterci destare avanti che la nostra indipendenza musicale, il nostro patrimonio melodrammatico siano un ricordo storico.

Per fortuna che nelle vene nostre il sangue ha sempre bollito e.... sangue latino. Auguriamoci perciò che la discesa di questo *Cavaliere della Rosa* serva almeno a questo: a indurci a chiedere ad alta voce che sia tolto dall' oblio vergognoso un capolavoro nostro, e che la sua corsa attraverso la sua patria sia magnifica, trionfale.

Dopo tutto, questo novissimo signore della razza degli Strauss non mancherà tuttavia di ammiratori anche in terra nostra. Si avrà finalmente l'elevazione morale di una immensa e allegra classe sociale, quella formata dai *ballerini;* finalmente dopo tanta zavorra di danze questi signori e queste signore proveranno il gusto supremo di ballare.... intellettualmente e cioè la musica di uno dei più famosi compositori viventi. Ballare Strauss.... Riccardo! Ah, per bacone, sarà tale una soddisfazione, che si può metter pegno che se non in teatro, certo nei saloni della nostra eccelsa nobiltà e della nostra alta borghesia si farà del *Cavaliere della Rosa* un uso, anzi un abuso pazzo.

Dopo tutto per il compositore e per l'editore è medesimamente un affare d'oro.

Ecco dunque, con un po' di pazienza, e un po' di logica, dimostrato che cosa sia l'ultimo lavoro del dott. Riccardo Strauss.

Fabbricazione dell' estro artificiale

Possiam morire lietamente e possiam pensare di non aver vissuta una lunga vita invano.

Io e voi, miei cari lettori, abbiamo sempre creduto che l'estro fosse una specie di quelle idee innate che Rosmini tanto amava; una specie di forza congenita; una sorta di tabacco posto, dalla nascita, in una bozza frontale per toglierne qualche presa al momento del bisogno e forse e senza forse tante altre belle cose abbiamo sempre creduto che l'estro fosse. Vero niente. Storie. L'estro non è niente di tutto questo.

Raccontavano, una volta, che tutti i celebri musicisti avevano una celeberrima manìa per comporre, per eccitare le papille dell'ispirazione e starnutare una idea di capolavoro oppure un capolavoro di una idea.

Quante volte non abbiam sentito dire che se non c'era una pentola al fuoco con dei fagioli a bollire chissà se proprio l'umanità avrebbe avuto

un famoso tema della *Semiramide*, e se un piatto di maccheroni al sugo, fumiganti e troppo caldi, non avesse dato tempo a Rossini — grande ghiottone in faccia agli uomini e a Dio — di suggestionarsi, chissà se ora avessimo negli scaffali delle biblioteche il « *Mosè* » !

Quante volte non abbiamo sentito passare a tiro del nostro orecchio la storia dell'estro di Gluk, di Haydn, di Bellini, di Wagner e di ecc. ecc.

Che il primo faceva un pasto per due, una bevuta per quattro; si portava quindi il cembalo in mezzo al prato sotto il sole avvampante e, scamiciato e testa al vento, compiva una vera maratona tutto all'intorno, per buttarsi infine trafelato sul povero istrumento, tempestando.

Che il secondo per trovare anche solo due note doveva — *conditio sine qua non* — vestirsi di un abito di gala e tenere in dito un certo anello, preziosissimo dono imperiale.

Che Bellini s'ispirava cavalcando al chiaro di luna e sospirando amorosamente.

Che Wagner doveva vestirsi di una ampia palandrana di velluto e affondare ogni tanto le mani in un mucchio di nastri.

E così di tanti e tanti altri. Quante volte non abbiamo inteso ciò! L'umanità conosceva da tempo immemorabile tutte queste maniere di fabbricare l'estro. Eppure! C'era una qualche cosa nella creazione che non andava.

Dai nostri progenitori all'evo contemporaneo s'era sempre sentita una mancanza, una necessità, così, non si sapeva di che. Si viveva, si progrediva. Si è giunti ad oggi, a noi; si sono dati gli ultimi tocchi ed apportati tutti i perfezionamenti alla civiltà.

Tutto, tutto si è perfezionato.

Ma pure non si vive più: che fare?

È giunto in tempo però Riccardo Strauss. Oh lui sì che ha trovato il rimedio; quello cioè che mancava ancora alla nostra vita. Finalmente *locutus est*. Ricordate?

Egli si fece intervistare per amor del prossimo e disse, svelò il grande segreto. Ora, grazie a lui, non si morirà più così, da persone infelici, se pure si riescirà a morire. Oh sia sempre benedetto. Lui ha capito che cosa mancava ancora all'equilibrio delle forze cosmiche. Ha agito. Ha parlato. Si respira. Anche lui ci ha il suo estro; anche lui ha scoperto un nuovo sistema di fabbricare la ispirazione. I suoi precursori? Peuh, povera gente sperduta in un buio metafisico. Lui è stato pratico e da pratico s'è preso subito il suo bravo brevetto. L'ispirazione egli se la fabbrica per suo uso e consumo immaginate dove? Ve la do in mille, dieci mila e sù sù sù.... Col gioco del pallone. Davvero vi dico: col gioco del pallone. Egli ha assicurato che per scrivere i suoi capolavori basta che faccia una partita al nobile e distintissimo gioco con le

notabilità del suo paese che subito le idee gli sprizzano. Badate veh; è ben originale il nostro uomo. Andare proprio a pensare al pallone. Io avrei capito, che avesse trovato il modo di produrre l'estro facendosi, che so io, pestare un piede; facendosi praticare la lavatura dello stomaco o la toracentesi o l'ipodermoclisi o pure operare di gastroenterostomia; avrei capito che avesse trovato un nuovo modo di produrre l'estro conversando di alta metafisica e metapsicologia musicale con Leoncavallo, con l'autore della *Vedova allegra* e via dicendo.

Avrei capito tutto questo, come quello che è più semplice, naturale, logico. Ma lui è andato molto più in là. Poffarebacco!

Che ne dite? È un fatto però che ora par di rinascere; che ci sentiamo più liberi, più forti, più civilizzati e più sicuri della nostra vita. Il gioco del pallone! Oh che invenzione. E dire che dopo tutto è un vero ovo di Colombo. Qual musicista mai non ha assistito ad una partita fra i rossi e gli azzurri? Chi non s'è eccitato a vedere le belle volate, le superbe rimesse? Ebbene, signori musicisti, quell'eccitazione era uno stato subcosciente dal quale conveniva trarre l'ispirazione. Voi non ci avete pensato? Male. Da quind'innanzi non lasciatevi sfuggire sì propizia occasione!

E se non vi sono « stadi » a sufficienza, ci agiteremo finchè il governo non ne avrà ordinati uno

in ogni città, paese, villaggio, in ogni villa e casa colonica. Allora sì che si avrà il vero rinascimento della grande musica italiana. Allora sì che in ogni suddito di S. M. si potrà scoprire la stoffa di un Rossini, di un Ponchielli, di un Mascagni.

Oh quale spettacolo eroico! Vedere un *parterre* di musicisti, fitti fitti, tutti col naso al vento, col « carnet » aperto in mano e ad ogni bel colpo di pallone segnare con grande ansietà l'idea musicale sbocciata, fiorita. Oh sublime spontaneità, o cara ingenuità, o dolce tenerezza della ispirazione classica italiana, come ritornerai volontieri e gradita fra noi, come ancora ci renderai il primo popolo musicale del mondo!

Evviva dunque una volta tanto Riccardo Strauss. Egli d'ora innanzi avrà la sua nicchia fra i grandi scopritori del ventunesimo secolo e, precisamente, vicino a Memmo Marconi, avendo egli pure saputo trovare il modo di abolire il filo... della ispirazione esistente fra un pallone e l'umano cervello e avendo inventato un congegno semplicissimo ma anche delicatissimo che, applicato al pallone stesso, sprigiona delle onde di.... estro rapidamente raccolte da un minuscolo « ricevitore » posto a cavallo del « ponte di Varolio » in vista dell' « acquedotto di Silvio ». Grande inventore davvero questo signor Strauss.

Dunque, signori scrittori e copiatori di musica, forza e coraggio. Fate con sollecitudine le vostre

commissioni al maestro tedesco e studiatevi di mantenervi sani e robusti. Capirete. Da una buona giocata al pallone può saltar fuori una buona idea, da questa due, tre, al più quattro e.... il capolavoro sarebbe bello è fatto. Dal capolavoro vengon la celebrità, i milioni, il monumento, la felicità. Guardate un pò quanta roba può saltar fuori dal gioco del pallone. E chi l'avrebbe mai immaginato? È ben vero, che, dalle più piccole finzioni si può, alle volte, ricavare cose grandi. Tutto sta nel crederci....

Il famoso “ gusto del pubblico „

Una volta, il pubblico italiano era molto meno educato, in teatro, di quello che lo sia ora. Si fosse rappresentato o il *Barbiere di Siviglia* o la *Norma* fischiava di santa ragione, senza tanti complimenti. Preferiva ricredersi magari la sera appresso, con tutta lealtà; ma voleva dire sinceramente la sua prima impressione.

Dopo tutto, io credo invece che fosse assai ragionevole.

I nepoti tengono sopratutto a distinguere, per la tema di non apparire abbastanza intelligenti. E la prima distinzione è questa: se l'opera sia di un italiano o di uno straniero. Diamine. Con uno di casa non si debbono fare complimenti; mentre con l'ospite è strettamente doveroso usare non so quante gentilezze. Per cui, se con quello, per quanto non arrivino mai alla sincerità del fischio, osano manifestare della freddezza o soltanto ipocritamente della stima; per questo, per uno straniero, si chiami,

puta caso, Riccardo Strauss, non osano manifestare che un'opinione di entusiamo. V'è sempre il pericolo di passare oltre che per degli ineducati anche per dei poco intelligenti. Ragion per cui si deve dare a vedere per forza che il lavoro è bello, che si sono capite tutte le bellezze, che si è evoluti così da averne potuto apprezzare tutte le novità, le astruserie, le strampalerie.

Questo è il contegno modernista; per esso la reputazione di un pubblico è subito fatta. Gli aggettivi intellettuale, fine, colto sono sufficenti per mandare in visibilio qualsiasi uditorio.

Chi più ragionevole? quello d'allora o quello d'adesso? La sentenza è così poco ardua che senza aspettare i posteri, posso senz'altro affermare che ci troviamo in un vero e proprio stato di regresso. Nè più nè meno. Imperocchè a teatro, l'opera musicale va giudicata per l'impressione che produce, sia dessa di uno straniero, sia di un italiano; dico beninteso, dal pubblico; non dal critico, il quale ha ben altri uffici. Se dunque l'impressione non è di bellezza, di genialità, di arte insomma, ma di tutt'altri elementi che non siano musicali, come sarebbe il realismo raggiunto con mezzi veri e non soltanto verosimili e perciò non artistici, la messa in iscena, lo sfarzo dei costumi, le novità fatte di stravaganza, di orrido, di spaventoso, di spasmodico, di terrorizzante, di asfissiante perchè, per malinteso spirito di intellettualità, si deve violen-

tare il proprio sentimento così da togliergli la sua bella sincerità anche se è molto cruda?

Per ragioni d'ospitalità, dite voi? Oh ma per questa basta la vostra casa, quando l'autore siederà alla vostra tavola. Per ragioni di umanità? Oh ma per questa non dev'essere nell'animo nessuna preoccupazione; che se il vostro voto fosse mai quello — ciò che non può essere in modo assoluto — che induca l'autore a disperare della sua arte, potete sempre confortare la eccessiva tenerezza del vostro cuore col pensiero che quell'uomo può avere due buone braccia per un altro mestiere. L'agricoltura di tutto il mondo ha, dopo tutto, bisogno di braccia.

E allora, perchè questa ostentazione vanitosa di intellettualità? Francamente io dico che vi è ragione di gridare alla miseria cerebrale imperante e fermamente credo che male assai facciano quegli esteti che s'affannano a mettere il pubblico per questi sentieri tortuosi, senza luce, senz'aria.

Una volta l'opera era un digestivo; se piaceva si applaudiva con calore, se spiaceva si metteva la mano in tasca e si diceva la propria opinione con la chiave di casa. Ora, la cosa è ben diversa.

L'opera è anzi tutto, fate caso, sempre o quasi un affare tragico: il quale deve avere un'azione breve, forte, terribile. Non si guarda tanto pel sottile all'arma; coltello, spada, rivoltella, accetta, tutto va; purchè la strage ci sia. Peggio per lo

spettatore se non sa digerire lo stesso. Il colpo intanto è fatto; questo è l'importante. La musica.... in quanto alla musica poi, si tratta di una inezia. Basta mettere insieme della musica degli altri — ce n'è già tanta della scritta — vestirla di nuovo, camuffarla, ingoffarla, poi darle una buona spinta perchè corra e corra a precipizio; basta inventare per così dire un nuovo sistema armonico — le sovrapposizioni di toni per esempio è un eccellente espediente; il tono di *do* e di *re bem.* insieme producono degli effetti fonici novissimi e interessantissimi — basta essere spasmodici, catastrofici; sghignazzare, cachinnare; basta guardarsi assolutamente dal giustificare le strampalerie, le pazzie, e ricordarsi d'imprimere alla musica un carattere strettamente paranoico, ripetendo ogni due battute il *leitmotiv*; esigere un'orchestra di più che cento esecutori per ottenere dei buoni *fff*; non dimenticare molta *gran cassa*; basta che l'opera sia in un atto; che essa duri fintanto che gli spettatori non sono presi dal « balordone » (presumibilmente un'ora e mezza) ed il capolavoro è composto. Una vera inezia. Se per avventura poi, a tutto questo sarà dato nome, per esempio « *Elettra* » si è certi che l'effetto sarà elettrizzante ed il successo elettrico. Che sarebbe poi come chi dicesse, l' ultima parola in fatto di successo. Finora infatti esistevano per comodo del pubblico il successo di stima, il caloroso, il successo rivelazione, il completo; da quin-

d'innanzi, se del caso, vi sarà ancora il successo elettrico, inventato da R. Strauss. Onore dunque al grande inventore dell' elettricità e del gran « guignol » musicale.

❊ ❊ ❊

Quando a Milano si rappresentò — era la prima in Italia — l'*Elettra* di R. Strauss, e il pubblico si fece un dovere di applaudire, gli esecutori ed il direttore, la stampa milanese, meno l'eccezione originale e simpatica di Romeo Carugati, non azzardò che accenni sulle generali, non volendo apertamente dirne tutto il male che l'impressione ricevuta consigliava per la tema di essere tacciata di misoneista e di ignorante.

Così che agli esteti olimpici e sereni i quali assistevano come il sottoscritto è rimasta l'impressione di tutta una grande ostentazione, di una grande falsità. Falso l' atteggiamento di battaglia che si dava ad intendere fosse per l' aria; falsi gli applausi alla fine dell'opera, che non aveva convinto nè avvinto nessuno; falso l' impulso che faceva chiamare al proscenio artisti e direttore.

Una prova? Eccola. Alla seconda rappresentazione, sparito il fascino asfissiante di una prima impressione, venuto a mancare la necessità di uno scatto di conservazione, il pubblico ha applaudito con molto minor calore.

Comunque, a parte la riprova delle mie antecedenti osservazioni, vi fu più educazione che sincerità, più snobismo che coscienza, più vanità che comprensione. Tutte constatazioni queste di fatti non da lodare, non da incoraggiare.

Io sostengo che convenga procedere agli sviluppi progressivi dell'arte; convengo che faccia d'uopo andare sempre oltre, sempre avanti; sempre evolversi; ma tengo ancora per matematicamente esatto che la musica nel suo progresso non debba uscire mai dal proprio campo e invadere quello delle altre arti a meno di non essere scambiata per delle sempre più imperfette imitazioni di queste, ma debba, basata come essa è sull'armonia, sulla armonica proporzione di infiniti rapporti di precisione, debba essere materiata di questi costituzionali elementi. Altrimenti si avrà una nuova pseudo arte che si protrà chiamare in tutti i modi, magari « *Stonaturologia* », ma che nessuno più potrà affermare che sia musica.

È finita forse la serie delle combinazioni sonore che si debba ricorrere al soccorso degli elementi delle altre arti? Lo dirà Strauss, ma forse e senza forse perchè è impotente a fare della musica melodrammatica. Contentatevi allora, signori miei, di constatare che manca un operista di genio, e non che non si possa più fare della buona, della vera e della nuova musica di teatro. E poi, dico io, ma è proprio necessario assassinare l'umanità con le freccie avvelenate della tragedia, e col darle sempre

a bere del sangue umano collo speciosissimo pretesto di una sempre maggiore integrazione fra arte e vita e di un concetto eroico sempre più intercedente fra questa e quella? Ma chi può sostenere che sia proprio questo l' assoluto fine dell' arte musicale?

Oh beata olimpicità dei nostri cinquecentisti e seicentisti; quanta gioia darebbe ancora se fosse rifatta per le nostre orecchie rotte, per il nostro cuore precipitoso, pel nostro sangue condensato!

Potremmo rifarci persino il gusto e prolungarci la vita. Ci giuocherei.

LA NEBBIA MUSICALE

Le illusioni e gli illusionismi di una "giovane scuola„

(DEBUSSY e Compagnia)

È un fatto ormai innegabile. O inventare o perire.

Quello che si sta per scrivere è già stato scritto. Pei giovanissimi musicisti non c'è più niente da cercare. Resta da inventare.

Che cosa hanno escogitato di fare i migliori epigoni di Wagner? Fare della musica applicata. È semplicissimo. Si è cominciato colla pittura. Dalle idee alle proiezioni; dalle sette note ai sette colori dello spettro solare; dalla tastiera di un pianoforte alla tavolozza. Ora si sfrutta commercialmente questa applicazione. Poi verranno i surrogati, le imitazioni, le sofisticazioni.

Riccardo lo Strauss per esempio, che oltre essere un Wagner molto copiato e molto scorretto, è un pratico meccanico musicale, ha fatto famigerate applicazioni al *grand guignol*, alla *pochade*, alla elettricità.

Tutto ciò passerà.

Nel futuro, la musica potrà essere applicata a tutte le altre arti consanguinee o affini; poi alle scienze, poi.... al resto.

Uno dei più geniali e personali musicisti post-wagneriani è senza dubbio il Debussy, il raffinato inventore della « nebbia musicale ». Egli ha saputo trovare il modo di fare della musica che si vede e che si sente nel tempo stesso; anzi che si vede molto e si sente poco; egli ha composto la sua musica immergendola in colori che sprigionano copiosissimi vapori così da formare una fitta nebbia, una nebbia speciale che forma il fanatismo di un piccolo cenacolo di melanconici superuomini parigini.

Il Debussy, il quale, in grande parte delle sue composizioni mette sempre un po' di pioggia (e sui giardini e sulla pagode ecc., ecc.) può essere considerato come il musicista della stagione autunnale, dell'acqua piovana e dei fiumi e dei mari.

L'invenzione è sfuggita ai più; ma non a tutti. Egli ormai è un maestro che deve giornalmente fare scuola ad un numero infinito di scolari. E veramente ha fatto scuola: in Francia, in Italia, e, quanto prima, in molti altri siti.

Egli ha trattato molti generi e i suoi imitatori anche; egli ha applicato la nebbia e la pioggia all'opera teatrale e i suoi imitatori anche. Disgraziatamente per lui, dovrà presto finire per andare in disuso: ormai è superato. Fra i seguaci, uno ve

n'ha che vola comodamente sugli altri ed è un suo conterraneo: Paul Dukas.

Questo debussiano, come il maestro, scrittore di « nebbia musicale », ha già la sua brava fama in tasca e corre già il mondo per sfruttare il suo brevetto. Egli è autore di un'opera — *Arianna e Barbableu* —; di uno « scherzo » per orchestra — *Polyeucte* —; di musica per pianoforte (*Prelude elegiaque;* Sonata in *mi bem.* minore; *Variations, interlude et finale*); di revisioni e di ricostruzioni di musica antica (Concerti per violino e Clavicembalo di Couperin; il Balletto *Les Indes galantes* e la commedia-balletto *La Princesse de Navarre* di Rameau).

La conquista della rinomanza però egli ha fatta con l'opera *Arianna e Barbableu* la quale da un paio di anni è conosciuta anche in Italia.

❀ ❀ ❀

La giovane scuola parigina è.... fino ad un certo punto, di discendenza wagneriana; salva cioè una pregiudiziale simbolica.

Debussy prima di essere musicista è stato buon pittore; acquarellista e macchiaiuolo. La sua musica è la più delicata, la più leggera, la più azzurra che sia stata mai. È stilizzata come la pittura dei preraffaeliti. Il canone fondamentale della espressione dinamica della sua produzione è stato quello del

sogno. Musica sognata o subcosciente, dunque. Evidentemente l'estetica sua ha valori impalpabili.

Applicato il sistema all'opera teatrale, ne è sorta una tendenza alla quale se non si può certamente negare bellezza, non si può riconoscere vitalità.

L'opera teatrale, se pure fatta con della musica colorata, deve essere materiata di toni caldi, di espressione quasi esuberante, di una dinamica sentimentale che raggiunga i confini dell'eccesso. Leggi immutabili di prospettiva scenica dimostrano che l'eccesso apparente di un melodramma — eccesso nel senso musicale propriamente detto — acquista gradi e misure di proporzione, di armonia, di equilibrio allora quando il melodramma appare nell'ambiente a cui esso è destinato: il teatro. A rigore quindi di queste leggi l'opera debussiana si manifesta di assai inferiore alla congrua espressione. Diventa cioè una musica gelida, nebbiosa, sterile di lavori teatrali; costretta entro limiti troppo angusti ai fini imprescindibili dell'effetto, della forza, dell'efficacia e dell'evidenza drammatica.

Fra la musica propriamente detta, dunque, — quella che ha corpo e anima, che ha il fuoco sacro — e il fuoco d'artificio o illusionismo novissimo è di mezzo un mare; lo spazio necessario cioè per l'illusione del compositore.

Debussy, il principe degli illusionisti musicali contemporanei, può essere classificato dalla Storia fra i sinfoneti originali e fra gli operisti mancati.

E così sarà detto della tendenza e così dei seguaci.

Istituendo un confronto fra le estetiche musicali di teatro del nostro tempo, fra le più emergenti — quella di Riccardo lo Strauss e quella di Claudio Debussy — risaltano con evidenza di rilievo i valori fondamentali: la orgiastica iperbole straussiana e l'illusionismo debussiano. Ma, a parte il pessimo gusto del tedesco ed il gusto meraviglioso del francese, agli effetti della teatralità, è evidente la superiorità di quello. La musica teatrale deve avere una forma ed un contenuto *sui generis*. La sinfonia e le sue preziosità e le sue virtuosità sono una cosa; l'opera e la sua forza di effetti tangibili ed immediati sono un'altra. E anzi tutt'altra. E se anche non sono antiteatrali sono perfettamente inutili allo scopo.

Il tecnicismo degli illusionisti è presto esposto nei suoi termini o tipi caratteristici e definitorii: la scala per toni ossia l'alterazione al quarto, al quinto, al sesto grado della scala stessa; l'uso categorico e continuo dell'*eccedenza* alla dominante o di continuità nel procedimento progressivo armonico; una variazione di aritmie incessante; una alterazione ed una complicazione perenni del tempo, del valore, degli accidenti, della dinamica sonora; una rispondenza diretta sì fra gli ideali simbolistici degli autori ed i valori puramente formali, ma indiretta molto indiretta, fra le idee ed i mezzi d'estrinseca-

zione. È da aggiungersi che questo tecnicismo non ha importanza d'eccezione, ma è sistematico, dispotico, assoluto. Le idee si confondono con le idealità; le virtù con le virtuosità. Una specie di metafisica musicale o meglio una metamusica.

Opera superdecadente, dunque, questa dei signori illusionisti musicali parigini; opera destinata ad evaporare al primo ritorno del buon sole che scalda, del sole che accende la fantasia, il sentimento, l'umanità. È questione di un po' di tempo.

La pittura e l'illusionismo musicale applicati al teatro sono già stati condannati per voce di popolo. Uno sguardo pietoso e avanti.

Guardando delle opere postreme di questi raffinati musicisti, l'*Arianna e Barbableu* del Dukas; guardandola dall'alto, armati di una forte lente critica si scorgono assai bene le linee e la struttura.

È un'opera per modo di dire; un lavoro teatrale soltanto per una ragione: perchè si rappresenta a teatro. In realtà è un lungo, molto lungo, poema sinfonico, a cui l'istrumento «voce umana», aggiunto in certi determinati momenti per effetti speciali di timbro, non accresce la più piccola espressione, non il più insignificante significato, non la più ovvia teatralità.

È un opera alla quale mancano tre cose elementari di importanza capitale: l'azione, le persone, i cantanti. Tutto il resto va, compreso quello che non dev'esserci, e che è antiteatrale per eccellenza.

Il dramma musicale, secondo la concezione wagneriana, esula. Non esiste uno scheletro, ma adipe; non muscoli, ma cartilagini o materia sebacea. Corpo invertebrato.

Il Dukas si compiace di coprire con dei veli che vengono dal castello del Sogno ogni pagina della sua partitura, così che tutto è attenuato, scorto di lontano, sperduto. I colori sono freddi freddi; poi nuvolaglia.

Il canone fondamentale della sua estetica è la preziosità. Il tono semplice è ignoto a quell'autore. Molti *diesis*, molti *bemolli*, con una caratteristica che prende aspetti di una vera e propria tendenza: la diesisazione dei toni bemolizzati.

Pure preziozissimo o complicato è sistema dei tempi. Il tempo ordinario, quello di tre quarti, quello di sei o dodici ottavi non si riscontrano o quasi. Ci sono invece gli equivalenti, ma con una operazione, aritmetica più difficile.

Nel « *golfo mistico* » dell'*Arianna e Barbableu* non è che un pullulare di onde sulle quali ogni tanto guizzano e sprizzano dei rottami di un naufragio di ide, dei fuochi fatui o artificiali, delle voci fioche, degli « attimi fuggenti »; molto attimi, nonchè molto fuggenti.

In fondo all'ultimo atto dell' opera è anche una battaglia; battaglia lontana ma violenta nel suo simbolismo ideale; tanto che l'espressione sinfonica assume aspetti e proporzioni esasperanti, spa-

smodici, deliranti. Tutta espressione, inutile, sproporzionata, dannosa alla immediatezza dell'effetto comune o volgare che si chiama teatrale.

Il linguaggio melodico nella sua inconsistenza è sempre troppo ricercato per esser sincero; troppo metaforico, iperbolico e rettorico per avere un valore drammatico. Il linguaggio armonico poi è a base di una incessante ed esasperante « irrelatività »; i procedimenti hanno perennemente la risoluzione *d'inganno*. La risultante è una indefinizione o uno sconfinamento in assoluta contrarietà con le più elementari regole di costruzione teatrale.

Si è sostenuto, specialmente in Francia, che tutto ciò ha un valore simbolistico, ma pur troppo pei sostenitori è evidente che questa opinione è una giustificazione. Il simbolismo musicale in teatro è una illusione che confinerebbe colla mistificazione, se non esistesse, in grazia di una impercettibile siepe di confine, l'onesta idealità dell'artista. Il Dukas è un musicista di grande ingegno, di alti ideali, di gusto raffinatissimo. È doveroso credergli sulla parola, pur non ammettendo la sua opinione artistica.

Nella seconda parte del secondo atto dell'opera e precisamente dal punto in cui *Arianna* accenna alla primavera sino alla fine, i vizi capitali del sistema simbolistico appaiono spiccatissimi. Le misere donne che si risvegliono alla luce di un meriggio acciecante di luce ed esuberante di calore

hanno accenti fievoli. L' orchestra invece, facendo del simbolismo ad alta pressione, volendo esprimere tutta la grandezza della gioia che debbono provare quelle animelle dinnanzi allo smisurato risveglio della natura, alza il tono e il frasario e.... fa della rettorica sinfonica, al punto da rendere evidente la sproporzione fra la parola e il magistero pronunciativo, fra il senso drammatico immediato e quello metamusicale remoto. Lo spettatore attento vede subito, subito commenta, subito rileva il vizio funzionale. E il successo manca.

E come ho detto per questa parte dell' opera, può dirsi di tutte le parti; più o meno. Fantasmagoria musicale, dunque, sì; musica teatrale proprio no. Così è per gli esteti di scienza e di coscienza. L'opinione degli altri.... esteti non ha alcun valore: è una opinione da copisti, non da scrittori.

La sostanza dell' *Arianna e Barbableu* è procedente in misura proibitiva da Wagner. Per quanto innestato ingegnosamente sul tronco debussiano, vi è molto Wagner, troppo Wagner, quasi tutto Wagner. Quella cosellina che resta è.... « tremolo ». Infatti delle cinque centinaia di pagine di partitura, circa trecento pagine s'appoggiano sul « tremolo » d'archi.

I posteri troveranno nelle biblioteche l'*Arianna* del Dukas con l'aiuto di una scheda su cui sarà scritto « opera del tremolo ».

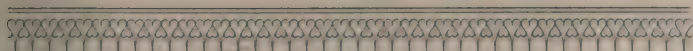
Concludendo. La giovane Scuola francese inven-

trice della « nebbia musicale » non è riuscita, fino ad oggi, che a creare una illusione simbolistica di più, nutrendola coi più raffinati illusionismi ed ha portato il dramma musicale ad una decadenza disperata.

Sono forse nuovi orizzonti, quelli scoperti? E chi può dire di averli veduti, così annebbiati come sono? Che si tratti allora di un nuovo modo di esportare le idee? È possibile ciò con tanta rettorica a disposizione degli scrittori?

Nè l'una nè l'altra cosa dunque. E allora? E allora.... passerà anche il debussismo; si tornerà a l'antico.... Wagner e, a buoni conti, sarà ancora un progresso.

Il grande mago se la ride, dall'« ottantatre » in poi, dei suoi inseguitori dalla lingua penzoloni; aspetta olimpicamente la rovina delle novissime costruzioni e aspetta ancora che la Umanità seguiti ad approdare incessantemente alle rive del suo impero.

La metatecnica del neo-sinfonismo

La musica è in progresso, terribile, spaventoso, spasmodio. Le arti sue sorelle, in fondo in fondo, si contentano; essa no, mai.

Una volta era di moda l'estro, l'ispirazione o che so io. Ora non se ne parla più. Sono venute le applicazioni meccaniche, psico-chimiche di quei corpi semplici. Si è finito per non trovare più la sostanza prima. Così è nato il sinfonismo dell'ultima ora.

I « giovani musicisti » in orchestra, ormai ne fanno e ne dicono di ogni colore. Non più un discorso semplice, convincente, sentimentale, appassionato; ma invece una logica di forme che stupisce, una dottrina di sviluppi che intontisce, una supertecnica che sbalordisce. Il respiro corre pericolo; insomma si respira ancora ma... fino ad un certo punto.

Incomincia ad esser tempo di riflettere; indub-

biamente la faccenda è più seria di quello che possa e voglia sembrare.

Il sinfonismo del giorno è una architettura policromata con della poesia e plasticata dalla scultura: è insomma il vero accordo, la quadruplice intesa dell'ideale artistico della povera Umanità; la sintesi dei sensi definitivi e classificati della medesima.

Si chiede: adesso come adesso è un progresso? o un regresso? o una perversione? o una inversione? o una conclusione? Non v'è uomo che sappia fare il conto delle sette note musicali che non abbia già detta la sua. Ma, francamente, finora chi ci ha preso? Tutti e nessuno; tanti marchesi Colombi.

La forma musicale, oggidì, ha assunta la sostanza della iperbole o della nebbia: si riempie o si vuota si gonfia e si sgonfia, infaticabilmente. La forma sinfonica propriamente detta poi non sta più nella pelle. Schiatterà? Quanta pietà e quanto rumore.

La piccola tecnica strumentale del Corelli; quella più matura, sinfonica, di Haydn o di Mozart, per i novissimi discendenti hanno il vizio insopportabile della semplicità, della leggerezza, della perspicuità; quello di essere composte con troppe linee e misure; quello di avere espressione ed efficacia di ideazione pura. Segni di vecchi tempi e passati e perduti per sempre.

Il nostro tempo invece non ha potuto più vivere

così. Ha ricorso alla complicazione: dalla tecnica alla metatecnica.

Questa, in verità, consente molte cose, tutte le cose.

La metatecnica del neo sinfonismo è stata una stupefacente invenzione, vuoi come arte pura vuoi come arte applicata all' industria; cioè tanto nella sinfonia propriamente detta quanto nell' istrumentale del melodramma. E la grande utilità del nuovo sistema, sta in questo: con esso si fa tutto quello che si vuole; persino della musica.

Il criterio fondamentale ha deviato; ha abbandonato le basi del metodo programmistico dinamico per stabilirsi su quelle delle composizioni e scomposizioni dei colori; sul simbolismo, sull' illusionismo musicale.

Wagner ormai è primitivo, elementare, antiquato. I problemi dell' estetica wagneriana sono stati tutti risolti, superati. Non se ne tiene più alcun conto, neppure allora quando il sinfonismo viene applicato al dramma. Questi almeno sono i discorsi che corrono e i fatti che restano.

Perchè è proprio così. Oggi si applica spaventosamente il sinfonismo all' opera teatrale. Io non nego la necessità del medesimo anche in questa applicazione industriale; tutt' altro. Nego invece la misura. In altre parole: se si fa un melodramma sarà pur necessario che oltre il « *melo* », vi sia il « *dramma* »; oltre il sinfonismo anche il lirismo;

oltre la trovata armonica anche la tradizione scenica; oltre una scienza superstrumentale anche una coscienza teatrale. Tutto questo è tanto ovviamente necessario che se manca, si ha: o una sinfonia in più atti o un' opera in più tempi. Che sarebbe poi come chi dicesse un paio di assurdi perfetti.

Ora io ammetto che in epoche diverse l' istrumentale debba essere applicato con criteri diversi. La trasformazione o decomposizione del gusto è appunto la ragione indiscutibile di questo perenne rinnovarsi. Ma trovo che è assolutamente necessario ammettere ancora che il melodramma ha qualche fondamento di una materialità sia pur volgare, ma assolutamente immutabile.

Per esempio, vi sarà sempre una prospettiva scenica; momenti attivi drammatici; momenti attivi lirici; necessità di tempo e di luogo; divisione in atti o quadri; un' economia scenica e tante altre belle cose. Orbene, questi particolari che possono variare nella forma e non nella sostanza, debbono essere integrati dal sinfonismo orchestrale se pure in mille modi, con un unico criterio pratico. Il complesso di quei luoghi comuni che si chiamano « esigenza scenica », « effetto scenico », fu una necessità imprescindibile della quale si materiò in ogni momento storico il melodramma.

È certo che nel divenire della musica teatrale questi luoghi comuni esisteranno sempre. La prova più squisita e influente è nella riforma wagneriana.

Il dramma in musica è stato un grande progresso, ma è rimasto medesimamente un grande convenzionalismo.

Deve, però l'operista moderno prescindere da queste imprescindibilità? Ecco quà. Che egli debba operare sulla forma, rinnovandola perennemente è pacifico; poichè l'operista presente e futuro deve essere un musicista o pure un sinfoneta. Che egli poi possa in qualunque modo fare ciò, trascurando per esempio le ragioni logiche di una integrazione necessaria agli scopi di una immutabile e convenzionale realtà teatrale, questo è evidente che no. Per cui sarà possibile una perfezione o meglio una complicazione nel sinfonismo applicato al dramma; ma non sarà mai possibile, a meno di diventare assurda, un'applicazione d'eccezione, a sistema anormale, in difetto o in eccesso, così da produrre una sinfonia con divisione in atti, con una figurazione sia pure ideale, di un'azione drammatica.

Questo illusionismo sinfonico novissimo, questo metatecnicismo, questo virtuosismo come è rettorico in sè e per sè quando è puro, così è contradditorio nei suoi stessi termini quando è applicato.

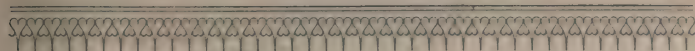
Il dottor Strauss è il maestro famigerato della presente generazione. Il principio della metatecnica sinfonica discende da cotali lombi. Grazie a lui, l'umanità possiede un malanno di più: l'elefantiasi musicale. Un male da niente. *Gaudeamus.*

Ormai però esso è superato. Discepoli e imitatori corrono più di lui. A quale traguardo?

Io non sono proprio un futurista, nè santo protettore di futuristi. Sono con coloro che ammettono ogni perfettibilità o più precisamente ogni forma e trasformazione della tecnica dell'arte in genere, della musica in ispecie. Ma nello sfondo di tutte le mie ammissioni io vedo un termine indistruttibile, insuperabile: la bellezza.

Il sinfonismo wagneriano è qualche cosa di meno ma indiscutibilmente di meglio di quello dei suoi epigoni.

Fin lì è l'espressione dell'arte; più oltre ha principio quella della virtuosità, o giovani musicisti d'Italia. Non si passa sul corpo della bellezza impunemente. Il supremo oltraggio ricadrà sull'opera vostra. Ricordate.

CONCLUSIONE

Ogni cosa ha la sua brava morale. E questo avviene anche nel campo nel quale la musica semina le sue note.

È innegabile; due grandi correnti estetiche solcano oggi i confini di questo campo: l'una della wagnerizzazione, l' altra della antiwagnerizzazione o pseudo o ultra wagnerizzazione.

Non c'è musicista a questo mondo, a questo tempo che riesca a dimostrare di non aver sentito, in fondo al cuore almeno una volta, Wagner; non c'è musicista che abbia concepita interamente una idea che non abbia già servito a Wagner. Wagner è dovunque, comunque, quantunque e.... L'epigonismo wagneriano è universale, ineluttabile. E questa è la prima corrente.

La seconda invece, che è poi attualissima, è quella per la quale vanno gli ultra decadenti, i novissimi scrittori di musica, che sono poi degli illusionisti illusi di aver trovato una *musicalità*

nuova: dei neo romantici d'un romanticismo della più bell'acqua di rosa.

La « giovane scuola » si ribella a Wagner e vuole ad ogni costo trovarsi un altro idolo.

Dove finiscono queste due correnti? La prima evidentemente immette la propria foce nella propria sorgente, compiendo un sempre nuovo circolo su sè stessa. La seconda corrente ha velleità di gonfiarsi e di straripare. Riescirà? Sarà una più vera arte? Sarà un artificio, segno del tempo?

Poco ci vuole per giudicare.

Intanto il gonfiamento e lo straripamento sono un fatto segnato già nel taccuino della storia. La novissima scuola, lasciata casa Wagner, s'è messa a bighellonare per il mondo, per i seminati di una supervita, dell'eroismo e di altre rettoriche. Ha condensato le sue ispirazioni e ha complicato le aspirazioni. Quindi somma e non moltiplicazione dei mezzi; quindi sovrapposizione più che progressiva trasformazione; quindi densità e non intensità. Questa è la novissima musicalità. E dico che l'opinione contraria è una ingenuità.

Ogni tempo — il cinquecento, il seicento, il primo quarto del settecento — ha avuto la sua musica ultra espressiva; espressione materiale e delle possibilità tecniche e della forza etico estetica derivante dal concetto vitalistico del tempo. Era tutta l'espressione che si poteva concepire e realizzare allora.

Oggi sono aumentate le trasformazioni delle possibilità tecniche; sono raddoppiate le intenzioni psicologiche; si sono sovrapposti strati estetici a strati estetici; si sono raffinati i valori dei sensi. Oggi si vuol fare della musica « tutta anima » ricca di significati metamusicali, ricca di forze e di impulsi impressionanti o impressionistici. Protestando una prescissione dell'estetica di Wagner i neo romantici decadenti tendono a dimostrare di averla superata, eliminando i valori passivi e aumentando i valori fattivi mediati ed immediati; creando un nuovo e più perfezionato sensismo e sensibilismo nella musica.

Concezione che sarebbe bella come un capolavoro se non fosse una magnifica illusione.

Intendiamoci bene. L'espressività, per così dire, tangibile nella novissima musica è aumentata, ma sono aumentate altresì le integrazioni copulative fra musica e letteratura e filosofia. Ciò che vuol dire precisamente essersi aggiunto ai valori musicali propriamente detti, elementi di anologia e non di identità. La tecnica novissima è fatta a forza di didascalie, di esegesi, di comparativismo; proprio nella stessa misura come nel cinquecento, seicento e parte del settecento la tecnica era fatta di scolasticismo puro e semplice, salvo ben inteso ad essere la veste di una sostanza zampillante, grave e soave, profondamente sentimentale.

Ormai non si fa più uso di materia prima; di idee musicali che stiano a sè, vive e vitali; si com-

plicano le cause; si tende a impressionare o meglio a illudere; si tende ad una finalità estetica ultrasensibilistica e non sentimentale; informando la propria ideazione ad un principio di amore esasperato alla vita e di un egoarchismo antisociale, ad un concetto imperioso ed eroico della propria volontà, ad uno stilizzamento esagerato o orgiastico o malinconico, della propria emotività. Si parte da un'ebbrezza per ritornarvi. Evidentemente si fa un assegnamento antifisiologico sulle reazioni sensorie, muscolari e nervose del fisico umano.

Il principio elaborato e professato dai neo romantici decadenti è questo: esclusivo ricercare di ipersensibilità. Come può essere compresa dalla folla un'arte così d'eccezione? Come è possibile valorizzare volgarmente un'arte che è divenuta un artificio tanto capzioso, tanto specioso? Senza dubbio ciò non potrà accadere fino a che il senso estetico naturale e comune della folla stessa non si sarà alterata fino alla anormalità, fino alla psicosi. E si badi: io non dico arte per la folla; non finalità dell'arte quella di essere intesa dalla folla, no; ma necessità che quest'arte abbia una tangibilità o udibile o visibile a seconda, non soltanto per il suo autore; ciò che costituirebbe una dirò così *ruminazione estetica* più naturale in un quadrupede che in un animale ragionevole; io dico folla come direi cenacolo di iniziati.

Quando un artefice pretende che la sua sia

un' arte nuova allora è necessario che questa abbia un valore preciso. Un' arte nuova deve rinnovare.

E che cosa se non il costume e l' anima estetica collettiva? Altrimenti sarebbe come creare un' arte intangibile o invisibile; ciò che gli uomini non hanno mai potuto fare in causa dell' esiguo anzi insufficente numero dei loro.... sensi.

Nel principio dei neo romantici è tanta forza fattiva? Finora non è dimostrato e non è dimostrabile che sì.

L' intenzione generalmente attribuita, e del resto giustamente attribuibile, ai musicisti decadenti della ultima ora vuol essere buona. Purtroppo è vana, inutile, superflua.

L' opera dei passati romantici era una ingenua e simpatica tendenza di ribellione alla scolastica dell' arte e nell' arte e uno sforzo verso una sentimentalità più vera e propria, più rispondente a natura e a concetto vitalistico più reale. E non fu davvero inutile o superfluo. L' estetismo moderno infatti è disceso di là. Ma v' erano profonde necessità di far questo; necessità storica, necessità sociale, necessità ideologica.

Dopo Wagner, i romantici presenti fanno opera riflessa di esclusiva meccanicità, assolutamente insincera; la quale non ha in sè alcuna causa di simpatia per la folla, perchè mossa da un senso di ribellione puramente apparente, non avendo nulla da combattere che non sia già stato com-

battuto e contro la scolastica e contro la tradizionalità falsa; da agognare che non sia già stato agognato; da naturalizzare che non sia già stato naturalizzato nei confini dell' arte propriamente detta; essi non fanno che dell' « eroismo », degli sforzi di volontà verso una esagerazione della vitalità. Troppe parole e troppo pochi fatti. Per giunta, essi hanno rinnegato troppo facilmente e volontieri la tradizionalità vera e buona, cinquecentesca, seicentesca e in parte settecentesca. Di quali torti maggiori dunque potrebbero mostrarsi coperti? Guai a quei musicisti che non hanno viva e presente la coscienza dei principî estetici e della somma di valori ideali del passato.

Ora se l'affannoso ricercare di riuscire diversi e nuovi e originali, il ricorso alla tecnica d'eccezione erano storicamente e psicologicamente giustificati presso gli esteti del romanticismo, vecchio stile, è del tutto ozioso presso gli esteti del romanticismo stile nuovo. E se si può legittimamente chiamare rettorico quel passato, ben più a ragione si può chiamare rettorico il nostro presente. Convenzionalità scolastica per convenzionalità tecnica, comunque si proceda alla valutazione dei mezzi d'espressione d'allora e d'adesso, si giunge sempre alla medesima conclusione.

Retrogradismo, misoneismo, il mio? Ma neanche per sogno; critica semplicista e spregiudicata invece contro i risultati di un tentativo — non contro il

tentativo in sè stesso —; risultati che sono di assoluta decadenza.

Io vorrei bene qualche cosa di nuovo che prolungasse nel tempo l'estetica wagneriana, arricchendola delle nuove possibilità tecniche; che si attingessero le altissime idealità e le profonde espressività di lui con una lingua anche più fiorita della sua — ciò che è possibile alle prepossenti e inesauribili fonti dello spirito umano —; che si superassero i valori della mostruosa opera wagneriana; ma lo vorrei con un'arte che risani, purifichi e illumini la vita, il gusto e le vie del sentimento umano; un'arte di salute che dia ancora al ritmo del cuore affaticato la divina calma della gioia pura.

Strauss, Debussy e compagnia bella sono dei disperati maratoneti; quello all'ebbrezza e al disordine della sensibilità; costoro alle nebbiosità dei sogni. È una corsa impossibile: si inciampa nei divieti della bellezza.

Perchè l'anima dell'arte deve morire e rimaner soltanto il corpo? Dobbiamo proprio rassegnarci? C'è chi è di questa comodissima opinione, ma io no; io non mi rassegno; io vado contro la corrente e non ritorno. Questione di gusti.

Oggi esiste il crocianesimo: un modo discutibilissimo e pretensioso come un altro di vedere le idee. Alcuni giovani d'ingegno fervido, con la testa che bolle un po' troppo, lo seguono con entusiasmo

fino alle ultime conseguenze e fanno poi una critica musicale complicata più che complessa, capziosa più che acuta, speciosa più che logica, descrittiva più che psicologica, densa più che intima, più letteraria che storica, più analitica che sistematica, più apocalitica che dialettica, più formalistica che conclusiva. Una vera e propria nuova rettorica; una rettorica insomma più storicamente rettorica di quella di vecchia maniera.

Questi giovani neo rettoricisti dunque vengono a dire che i decadentissimi musicisti dell'ora nostra sono dei grandi musicisti e pretendono di dimostrarlo. Naturalmente non riescono. L'opera loro, infatti, si riduce ad uno sforzo straordinario di ingegno, ad un gioco prezioso e ammirevolissimo di cultura, ad un tentativo magnifico di buona volontà. E poi? E poi niente. Tutto lì. E il pubblico? Tutti ammirati, nessun convinto.

E voi, miei compagni, siete proprio contenti? Ebbene, godetevela. Io, per me, dirò sempre: cammina, cammina, cammina; più sù, più in alto, più nella luce. Che gusto è fermarsi e sedersi avanti di giungere alla vetta?

L'uomo, oggi, ha appena il tempo di vivere la sua vita. Se l'arte, oltre ad essere una fermata nella corsa ormai irresistibile, debba essere anche una grave malattia, egli finirà per maledirla.

Questa l'opera di Strauss, Debussy e compagnia; questa la responsabilità dei loro zelatori.

Vuoi giocare, lettore, che la musica novissima, farà i capelli bianchi prima, ma molto prima, di quella antica, dal quattrocento al settecento? Perchè allora dobbiamo fare all' amore con essa? Non è questa una psicopatia sessuale bella e buona?

Amore per la giovinezza invece; della giovinezza di quella musica che abbiamo appena intraveduta e della quale nel nostro fondo sentimentale e ideale è lo specchio della sua bellezza e dei suoi tesori.

Credi a me: rimarremo giovani anche noi e potremo sempre conservare il gusto e la gioia della vita.

Amen.

INDICE